Date Due

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT I 1907

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASSE 9

INHALT.

□ □ □

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

BAND I 1907

MIT 14 TAFELN UND 99 ABBILDUNGEN

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn

INHALTSVERZEICHNIS



Fig. 1 Burgundischer Anhänger im Wiener Hofmuseum

Dürer-Studien

Von Franz Wickhoff

I

Die Vorrede von Heinrich Wölfflins gedankenreichem Buche über die Kunst Albrecht Dürers schließt mit einer absonderlichen Bemerkung. Es heißt dort von Dürer: „Mit den italienischen Meistern des klassischen Zeitalters kann man ihn nicht vergleichen, weil er in ganz andere Prämissen hineingeboren wurde, aber am Ende hat er sich doch mit ihnen getroffen. Es ist die Tragik seines Lebens, daß es am Ende war. Zur vollen Klarheit und Reife ist er erst gelangt, als sein Blut schon anfing zu erkalten. Er selbst hat sich bei der Meinung beschieden, der Bahnbrecher einer neuen Kunst zu sein, nicht ihr Vollender." [1]) Mit eindringender Untersuchung wird in diesem Buche Dürers unablässiges Bemühen um die fremde italienische Kunst verfolgt, es wird klar erwiesen, daß seine Gemälde endlich dort einmünden, wo sich in Italien der klassische Stil des XVI. Jhs. entwickelt. Stand aber das Erreichen dieses Zieles im Mittelpunkte von Dürers Bestrebungen, nach denen er gewertet werden müßte, war es nicht vielmehr eine Folge seiner Zeitstellung, der er sich nicht entwinden konnte? Es ist schon lange bekannt, daß die Komposition seiner Vieraposteltafeln auf Giov. Bellinis Flügel der Frarimadonna zurückgehen. Dieses Bild wurde 1488 gemalt, sieben Jahre, ehe Dürer zum ersten Male in Venedig war. Aus dem Jahre 1526 rührt seine Nachbildung her. Das ist fast vierzig Jahre später. Ein langes Verweilen, das auf alles eher deutet, als auf ein Fortschreiten in der Reihe von Problemen, der es angehört. Betrachten wir hingegen die Reihe von der Apokalypse bis zur Melancholie und dem Hieronymus im Gehäuse, so erscheint uns Dürer in der Kunst des Bilddruckes nicht nur als Begründer eines neuen Stiles, sondern zugleich als sein Vollender. Man mag die Übertreibungen der Theorien Sempers von der Formenbeeinflussung durch das Material der Kunstwerke zurückweisen, immer wird eine solche Verneinung durch die Tatsache revidiert werden, daß wir in jeder schwachen römischen Replik einer griechischen Statue erkennen, ob das Original aus Bronze oder aus Stein war, in jeder modernen Photographie eines

[1]) Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, p. VI.

Kunstdruckes, ob das Original ein Holzschnitt oder ein Kupferstich war. Das wäre nicht möglich, hätte nicht das Material schon auf die ursprüngliche Konzeption sowohl des Entwurfes als der Ausführung eingewirkt. Zweimal hat die Metallarbeit mehr als sonst stilbildend und die ganze Zeit beherrschend eingewirkt, in der griechischen Bronzestatue des V. Jhs. und im deutschen Kupferstiche des XV. Jhs. Das war die sublimste Gattung der Metallarbeit, die je erfunden wurde, und Dürer, der sie ausbildete, war der Sohn und Zögling eines Goldschmiedes, d. h. eines Metallarbeiters. Der Künstler, der Dürer in einem späteren Jahrhundert an Reichtum der Erfindung im Bilddruck am nächsten kam, Rembrandt, hat die ihm eigentümliche Technik der Radierung Dürer zu danken, der eben diese spezielle Art der Metallarbeit, die schon vor ihm üblich war,[2] für den Bilddruck gewonnen hatte.

II

Wenn uns ein Zufall ein eigenhändiges Werk von Dürers Vater dem Goldschmied vor Augen brächte, so würde uns ein Einblick in das Kunstvermögen des alten Meisters, den wir wegen seines großen Sohnes verehren, großen Gewinn bieten. Da das aber kaum je geschehen dürfte, müssen wir einen Einblick in das Wesen der Kunst versuchen, in der Albrecht Dürer in seiner Jugend erzogen wurde. Dürer gibt uns darüber selbst einen guten Aufschluß.[3] Er erzählt, sein Vater sei 1455 nach Nürnberg gekommen, nachdem er „lang in Niederland gewest bei den großen Künstlern". Das heißt, der Goldschmied habe sich in seiner Kunst in den Niederlanden ausgebildet, wo, wie im Norden Frankreichs, diese Kunst in edler Blüte stand, und eine Periode ihrer Durchbildung hinter sich hatte, wie sich deren keine andere Zeit rühmen konnte. An dem französischen Königshofe, am Hofe des Herzogs von Berry, an dem burgundischen Hofe waren von der Zeit Karls V. bis zu Karl VIII., also von der Mitte des XIV. bis gegen das Ende des XV. Jhs., so zahlreiche Aufträge an Goldschmiede ergangen, daß sich auf der allgemeinen Basis der reifen Gotik ein eigener Stil entwickelte. Seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß er nicht, wie in anderen Perioden, an dem allgemeinen Stilcharakter der Zeit unterschiedslos teilnimmt, sondern sein Wesen in besonderer Art ausbildet, wozu sich in den anderen Techniken, etwa in der Steinplastik, kein Analogon findet. Der Becher des Herzogs von Berry im Wiener Hofmuseum[4]) und das goldene Rössel in Altötting[5]) bilden hervorragende bekannte Beispiele, ein frühes und ein spätes. Ein kleines burgundisches Juwel dieses Stiles im Wiener Hofmuseum bilden wir hier ab (Fig. 1). Ich könnte mir nichts Fruchtbringenderes für die Geschichte der Kunst jener Periode denken als ein Korpus ihrer Goldschmiedearbeiten in Frankreich und den Niederlanden. Es ist bisher nur wenig davon abgebildet, ja vieles, wie der reiche Schatz davon in der Kathedrale von Toledo nicht einmal in der Literatur erwähnt.

Schließlich hatte sich gerade in der Zeit von Dürers Jugend aus diesem Stil der Gold- und Silberschmiede ein neuer Baustil entwickelt, ein bis dahin unerhörtes Vorkommnis. Die aus Silber gearbeiteten Vorbilder waren überall verbreitet. Ein gutes Beispiel ist der Becher Friedrichs III. im Wiener Hofmuseum (Tafel I). Die katholischen Könige von Spanien, Ferdinand und Isabella, hatten 1476 ein Kloster in Toledo gegründet, in dessen Kirche San Juán de los Reyes, nach ihnen genannt, sie einst beigesetzt sein wollten. Sie

[2]) Vergleiche meine Ausführungen in der Festschrift für Theodor Gomperz.

[3]) Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1890, S. 3.

[4]) Abgebildet im Album der kunstgewerblichen Gegenstände im Wiener Hofmuseum, hrg. von J. von Schlosser.

[5]) Abgebildet z. B. bei Gonse, L'art gothique.



[illegible] KAISER FRIEDRICH[illegible] IM WIENER HOFMUSEUM

hatten als Architekten einen Flamen Juan Guas berufen. Das muß ein Goldschmied gewesen sein, denn er füllte das Innere des weißen Kalksteinbaues mit gotischen Verzierungen, als hätte er eines der kostbaren kirchlichen Gefäße in seine Teile zerlegt, diese vergrößert nachgebildet und in geschmackvoller Ordnung überall angeordnet.

Da sind durchbrochene Balustraden, getriebene Auflagen in den Hohlkehlen, Wappen, Kronen und Adler, Wimberge und Fialen, Tierchen und Figürchen, Initialen getrieben und

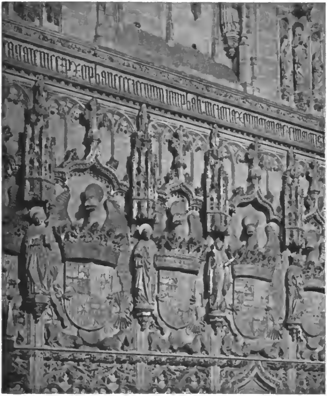


Fig. 2 Toledo. San Juán de los Reyes, Plastische Dekorationen

Inschriften eingeschnitten, so daß man gleich daraus wieder eine Monstranz oder ein Rauchfaß zusammensetzen könnte. Häufig erscheinen die Zieraten durch Nägel mit schön gearbeiteten Köpfen befestigt, so daß trotz aller Fülle die Empfindung wachgehalten wird, als wären die Teile einzeln gearbeitet und dann angenagelt oder angenietet (Fig. 2). Die Spanier selbst nannten diesen Stil bezeichnend den plateresken Stil, d. h. den Stil der Silberschmiede. Er

zeigt Motive, die, da inzwischen kein Stilwandel eingetreten war, schon ein Jahrhundert und länger dauerten. Dieser platereske Stil breitet sich in Spanien aus und überdauert dort schließlich auch noch den Stilwandel von der Gotik zur Renaissance.

Ist die größte Merkwürdigkeit dieser Herrschaftsperiode des Goldschmiedestiles seine Rezeption durch die spanische Baukunst, so ist ihr größtes Wunderwerk ein Werk der Phantasie, das nie zur materiellen Ausführung kam, wie ja so oft ein Stil seine reichste Entfaltung in Skizzen und Projekten zeigt, in Nachempfindungen der Maler oder Vorempfindungen weiterer Möglichkeiten. Das Werk, das ich meine, ist die Krone der heiligen Jungfrau auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck. Lilien und Maiglöckchen wachsen aus den goldenen mit Steinen und Perlen besetzten Reifen, daß man nirgends weiß, wo die goldene Wirklichkeit endet und wo der wirkliche Blumenschmuck beginnt. Sieben Sterne versenden schwebend zwischen Spangen und Blüten ihren paradiesischen Schein.

Als Dürer später die Genter Tafeln selbst gesehen, erregten neben der Wahrheit von Jans van Eyck Eva, Huberts Gott-Vater und Maria sein besonderes Gefallen.[6]) Innerhalb solcher niederländischer Goldschmiedewerke, wie sie diese göttlichen Personen schmücken, war er selbst in seiner Jugend aufgewachsen.

Besehen wir das erste Werk, das uns von dem genialen Knaben erhalten ist, das Selbstporträt des Dreizehnjährigen in der Albertina. Wir meinen eines jener Halbfigürchen zu erblicken, das sich auf goldenem Aste den Prachtgefäßen des väterlichen Handwerks enthebt. Was war nicht alles zu lernen in einer solchen Goldschmiedewerkstatt? Modellieren und Gießen, Schweißen und Treiben, Zeichnen und Stechen, Niellieren und Emaillieren, die Basen für Plastik und Malerei, die Freude an der Form und an der Farbe in ihrer glänzendsten und sattesten Verkörperung in Schmelz und farbigen Steinen.

Die Technik der Goldschmiedekunst macht die Massen der gotischen Falten noch knickiger, ihre Grade noch schärfer. Es ist kein Zufall, daß in keiner andern Zeit, als eben der Herrschaft des Goldschmiedestiles, der Kupferstich entsteht oder, wie man sagt, erfunden wird. Gestochene Platten hat es schon lange gegeben, jetzt werden sie abgedruckt und mit der metallischen Schärfe ihrer Linien ein maßgebender Faktor in der Zeichenkunst.

Während der Zeit der Herrschaft des Goldschmiedestiles, nicht eigentlich während seiner Entwicklung, sondern während seines Verweilens bei schon erworbenen Stilformen, geht auf dem Gebiete der nordischen Malerei eine gewaltige Bewegung vor sich. In der zweiten Hälfte des XIV. Jhs. war in Frankreich, wie uns der Herausgeber dieser Zeitschrift nachgewiesen,[7]) der Stil der toskanischen Malerei, zumeist in seiner sienesischen Abzweigung über den päpstlichen Hof in Avignon eingewandert, hatte seine der französischen gegenüber bessere Raumauffassung verbreitet, sie mit dem realistischen Detail der französischen Gotik bereichert und war nicht nur in Frankreich, sondern auch in den Niederlanden heimisch geworden. Während er aber in den Niederlanden bald verdrängt wurde durch seine Umwandlung zur vollständigen Naturwahrheit bei Jan van Eyck, in Oberitalien durch die von Florenz heraufdringende Renaissance, hielt er sich am Rheine, wo er sich besonders in Köln angesiedelt hatte, am längsten und blühte dort am lieblichsten aus. Während sonst überall in Mitteleuropa die neue niederländische Kunst eindrang, gelang das in Köln nur

[6]) Lange und Fuhse, a. a. O., S. 156.

[7]) Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XX, 1901, S. 34 ff. Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIV, S. 22 ff. Beide Arbeiten passim.



Fig. 3 Martin Schongauer, Maria im Rosenhag

unvollständig, der Stil, den wir kurz den avignonischen nennen wollen, erhielt sich dort und wurde zu einem spezifisch deutschen Stil. Als hätte ihm die Nation, die ein Ideal durch ihn erreicht, so zugerufen: „Verweile doch, du bist so schön!“ Es scheint, die Deutschen haben in diesem Stile den Inhalt ihrer lyrischen Gemütstimmung vollkommen ausdrücken können. Hundert Jahre vorher hatten die Illustratoren der deutschen Liederhandschriften dasselbe versucht. Ihre jugendlichen, zierlich geschmückten, blumenbekränzten Gestalten wollten dieselbe Stimmung ausdrücken, wie jetzt im ersten Viertel des XV. Jhs. die kölnische Schule.



Fig. 4 Pisanello, Der heilige Eustachius. London, Nationalgalerie

Es war aber vor hundert Jahren noch nicht die Kunsthöhe erreicht, die den Versuch hätte gelingen lassen. Inzwischen waren die ritterlichen Ideale verblaßt, die Kirche war wieder in ihre Stelle als einzige Verschafferin künstlerischer Aufträge eingetreten, jedoch die lyrische Stimmung des deutschen Mittelalters war übriggeblieben und wußte sich nun durch einen Stil auszudrücken, der, obwohl aus Siena und Frankreich stammend, bald in Deutschland den günstigsten Boden gefunden hatte. Nur so ist es zu erklären, daß in Dürers frühester Jugend der große Kupferstecher Martin Schongauer aus Kolmar, der ihm die

Pforte öffnete, mit einem Gemälde auftrat, das noch den Stil der Rheinlande vom Anfange des Jahrhunderts zeigte. Ich meine die Madonna im Rosenhage in der Sakristei der Martinskirche in Kolmar (Fig. 3). Das Motiv der Madonna in der Blumenlaube hatte sich, wie es scheint,



Fig. 5 Dürer, Der heilige Eustachius

bei den französischen Goldschmieden entwickelt, die da ihre leuchtenden Steine als Blüten zwischen goldenen Blättern konnten funkeln lassen. Wenigstens mir ist kein früheres Beispiel bekannt, als das goldene Rössel in Altötting, ein Geschenk der Frau Karls VIII., der Königin Isabeau, einer bayrischen Prinzessin, die es in ihre Heimat schickt. In der Malerei erscheint

die Rosenlaube zuerst bei Stephan Lochner.[8]) Der junge Schongauer hat sie fünfzig Jahre später wieder benutzt, wenn seine Madonna in Kolmar, woran nicht zu zweifeln ist, 1473 gemalt wurde. Nur ist das Bild seinen kölnischen Vorbildern gegenüber einen Grad ernster, genauer und getreuer in den Nachbildungen von Blüten, Blättern und Vögeln, während über der Figur, wenn sie auch noch ganz im Geiste der kölnischen Schule erfunden ist, im Gesichtsoval und in den Händen ein Hauch von niederländischer Realistik liegt, als käme er von Rogier oder dem Meister von Flemalle her. Aber auch Schongauers heilige Ritter in ihrer schmucken Tracht, seine blumenbekränzten heiligen Mädchen und Engel in den Kupferstichen weisen nicht auf die letzten Errungenschaften der zeitgenössischen Kunst. Sie entstammen nicht der Kunst des Jan van Eyck, sondern bilden eine Reihe mit den Gestalten Simone Martinis, der spanischen Kapelle in Florenz und des Kölner Dombildes. Solche Figuren hatten sich in den Bildern Pisanellos schon vor geraumer Zeit ausgelebt.

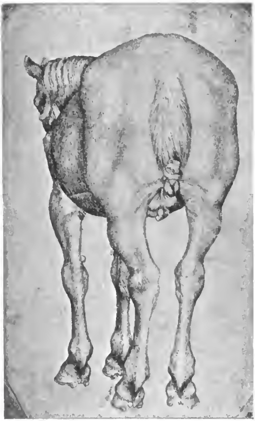


Fig. 6 Pisanello, Zeichnung im Kodex Vallardi

Es wäre überflüssig, zu wiederholen, was Dürer aus den Stichen Schongauers lernte, aber es ist nicht überflüssig, nochmals zu bemerken, daß die Erziehung des jungen Dürer in einer Umgebung vor sich ging, in der die Metallarbeit den Mittelpunkt bildete, und daß sein Hauptvorbild in der verfeinertsten Metallkunst, die bisher entstanden, im Kupferstiche, ein Künstler war, bei dem Formen vorherrschten, die sich anderswo längst ausgelebt hatten.

Wenn Dürer mit fünfzehn Jahren zu Wohlgemut ging, so war dessen Kunst, wie tief sie an Wert hinter Schongauer stehen mochte, mit ihrer resoluten Aufnahme der niederländischen Realistik an Stilentwicklung der Schongauerschen weit voraus. Das mag den Sinn des Knaben geleitet haben. Wölfflin hat es unübertrefflich ausgeführt, wie, trotz der Aus-

[8]) Vergleiche das Kölner Dombild und die anderen Arbeiten Stephans.

bildung im neuen Gewerbe, bei Dürer „die Linie die Form blieb, die er vorzustellen gezwungen war; daß alle Phänomene der Natur sich ihm in Linienschauspiele umgesetzt hatten.“ [9]) Diese Formengebung hatte ihm in der väterlichen Werkstatt das Einschneiden der Linien in Metall gegeben. Den Vater hätte die verlorene Zeit, von der er sprach, als sein Sohn aus der Goldschmiedewerkstatt austrat und zum Maler ging, nicht zu reuen gebraucht, denn Dürer ist sein ganzes Leben hindurch Metallarbeiter geblieben, der höchste und edelste zwar, der je gelebt hat.



Fig. 7 Dürer, Das große Pferd

III

Die Studien Dürers nach italienischen Vorlagen vor seiner ersten venezianischen Reise im Jahre 1494 oder die Kunstblätter in den nächsten Jahren nach dieser Reise, in denen italienische Eindrücke nachklingen, gehen alle nicht auf venezianische, sondern auf florentinische Kunstwerke zurück. Mantegna, Antonio Pollajolo, Lorenzo di Credi endlich, nach denen sich Zeichnungen nachweisen lassen, gehen alle entweder direkt oder indirekt von Donatello aus, der seine Darstellung des nackten Menschenleibes, wie uns Frieda Schottmüller [10]) zeigte, mehr als aus der Natur selbst aus der Antike zog. Auf florentinischen Vorbildern hat Dürer weiter gebaut, bis er endlich im „großen Glück“ auf der Natur selbst fußen konnte. Man sollte denken, wenn er damals auch für Giov. Bellini nichts empfand, es müßte ihm doch der Künstler Eindruck gemacht haben, der ihm die Stilstufe seiner Jugend recht lebhaft hätte vor Augen führen können, nämlich Pisanello. Das war auch der Fall. Jedoch bei der verweilenden Art, mit der er sich zum Reifen der Eindrücke Zeit läßt, war das ziemlich spät der Fall. Hat er doch die heiligen Konversationen Giov. Bellinis erst vierzehn Jahre nach dem zweiten venezianischen Aufenthalte am lebhaftesten wieder aufgenommen. So hat er

[9]) a. a. O., 289 ff.; vergleiche auch die S. 290 Anm. 1 angeführte Studie Robert Vischers.

[10]) Donatello; passim.

sich auch mit Pisanello Zeit gelassen. In der Nationalgalerie in London befindet sich jetzt ein kleines Bildchen Pisanellos mit der Geschichte des heiligen Eustachius. Der Heilige, der nach rechts hin reitet, erhebt erstaunt die Hände vor der Erscheinung des wunderbaren Hirsches. Eine Gruppe von sorgfältig gezeichneten Hunden nimmt die Mitte des Vordergrundes ein. Der Horizont des Wassers hinten ist höher als der Bildrand angenommen. Buschwerk überall, Schwäne schwimmen auf dem Wasser. Der hohe Meereshorizont, die Schwäne, das nach rechts im Profil gestellte Pferd charakterisieren auch den Stich Dürers (Fig. 5). Es ist bei diesen Akzessorien, die nicht notwendig aus der Geschichte selbst hervorgehen, ein zufälliges Zusammentreffen ausgeschlossen. Die Sache ist nur so zu erklären, daß die Komposition Pisanellos Dürer nicht mehr aus dem Sinne kam, bis er sie etwa 1505 in seiner Weise durchführte. Man kann, wenn man beiderseits die Hundegruppe in der Mitte des Vordergrundes die Hauptrolle spielen sieht, an dem unmittelbaren Zusammenhange nicht zweifeln. Im Jahre 1505 ist noch eine andere Komposition Dürers von Pisanello beeinflußt, das große Pferd. Man sehe nur die Zeichnung Pisanellos im Kodex Vallardi an, man wird sie als Dürers Vorbild erkennen (Fig. 6, 7). Vielleicht sind im Jahre 1505 Dürer Zeichnungen Pisanellos vor Augen gekommen, die seinen alten Eindruck wieder auffrischten.



Fig. 8 Dürer, Aus Marias Geburt im Marienleben

Am 7. Februar schrieb Dürer aus Venedig an Pirckheimer in Nürnberg: „Und das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ichs nicht selbst sähe, so hätte ichs keinem andern geglaubt.“ Diese Stelle hat mannigfache Deutungen erfahren, von Thausing an, der glaubte, es wäre das Ding die Kunst Mantegnas, bis zu A. Warburg, der jüngst vermutete[11]), es wäre die Antike. Es ist nichts unwahrscheinlicher, als daß Dürer eine ganze Kunstrichtung bezeichnen wollte. Ich glaube, er meinte eine bestimmte Komposition, von der er viel und mit Bewunderung daheim gesprochen hatte. Warum nicht Pisanellos Eustachius, den er selbst unter den Augen des Freundes neu geschaffen hatte? Wie hoch war er doch mit seinem Eustachius über das hinaus gekommen, was ihm zu seiner Erfindung den ersten Anlaß gab!

[11]) Auf der archäolog. Sektion der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Okt. 1905.

IV

Eine florentinische Erfindung der neuen klassischen Kunst, ganze Kompositionen oder einzelne Figurengruppen als gleichschenklige Dreiecke zu gestalten, war von Fra Bartolomeo ausgegangen. Es ist uns verborgen, wie sie zu Dürer kam. Er hatte immer seine Kompositionen gerne hochaufgetürmt. Die Vorteile der neuen Erfindung leuchteten seinem geometrischen Bedürfnisse schnell ein. Wir besitzen Dürers Entwurf zur Geburt Marias im Marienleben. Die Ausführung unterscheidet sich davon auffällig durch eine links eingefügte Gruppe, die als gleichschenkliges Dreieck komponiert ist (Fig. 8). Dürer behält nun die geometrisch regelmäßige Gestaltung der Gruppen gerne bei und gelangt in der Gruppe von Petrus und Malchus in der Gefangennahme Christi selbst bis zum gleichseitigen Dreiecke (Fig. 9), und zwar beide Male sowohl in der kleinen Holzschnittpassion, als in der Kupferstichpassion. Die plastische Mannigfaltigkeit bei der Gestalt des Malchus, wo ein Reichtum an Bewegung auf beschränktem Raume entwickelt ist, möchte an Michelangelo denken lassen. Es wäre jedoch ein Irrtum, denn das von Giovanni Pisano ausgesonnene Prinzip hatte, bis es zu Michelangelo kam, lange Zeit gehabt, sich in der gotischen Plastik von ganz Europa zu verbreiten.



Fig. 9 Dürer, Petrus und Malchus aus der Gefangennahme Christi

In Dürers letzter Lebensperiode hatte sich die Wirkung Michelangelos schon außerhalb Italiens verbreitet, bei Dürer fand sie keinen Platz, er ist am Schlusse eines Lebens und beschäftigt sich noch mit dem Kompositionsschema Giov. Bellinis. Er war keineswegs bestrebt, wie es andere nordische Zeitgenossen machten, italienischen Problemen nachzustürzen und sich das Fremde unverdaut einzuverleiben, sondern er suchte seine Naturstudien unablässig zu vertiefen.

Es war jedoch nicht zu vermeiden gewesen, daß er von einer Erfindung Michelangelos an der Sixtinischen Decke hörte, von den Nackten mit den Blätterkränzen. Er nahm sie in die Fülle der Motive an der Ehrenpforte auf. Ein Kranz von Maiglöckchen, bezeichnend für die andauernde Blumenliebe aus seiner Jugend, gegenüber den Eichenlaub- und Lorbeerkränzen der Italiener, wird beiderseits von einem Landsknechte gehalten. Diese sind hinter Architekturstücken halb versteckt. „Das sind", ruft WÖLFFLIN, „deutsche Gefährten von Michelangelos Sklaven an der Sixtinischen Decke."

Michelangelo war nicht weniger schlicht und wahrheitsliebend als Dürer, aber seine stolze ideale Kunst beruhte auf Formbedingungen, die Dürers Realismus ganz entgegengesetzt waren.

Michelangelos niederländischen Nachahmern waren die inneren Bedingungen seiner Kunst fremd, sie hielten sich an das Äußere seiner Formensprache, das sie in ihrem Dialekte nachsprachen, und berauschten sich daran. Dürer trank nicht aus diesem Taumelkelche, das

ließ ihn Frau Margarete entgelten, als er ihr sein Bildnis ihres Vaters verehren wollte. Sie war eine Dame, die der neuesten Mode huldigte. Ihr Geschmack war auf künstliche neue italienisierende Arrangements eingeschult. Ein Porträt ihres Neffen Karl, von ihrem Hofmaler Bernard van Orley ausgeführt, gibt uns eine Vorstellung davon. Das schlichte Bild Dürers behagte ihr nicht, „sie hatte ein solches Mißfallen daran", daß er es wieder wegführte.

Wir greifen leicht nach einem falschen Maßstabe, wenn wir Dürer nach dem italienischen Maßstabe Frau Margaretens beurteilen. Messen wir ihn nach dem Maßstabe des Kupferstiches, dem Zweige der Metallarbeit, in der er aufwuchs und erzogen wurde, so ist kein Künstler vollendeter und vollkommener als er.



Fig. 10 Bernard van Orley, Karl V.



Fig. 11 Juan Pantoja, Donna Juanna d'Aragon und Gurrea

Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie

Von Max Dvořák

Es gibt noch immer sonderbare, jedem Archivar und jedem Fremdenführer bekannte Phantasten, welche der Meinung sind, alles in den geschichtlichen Wissenschaften komme darauf an, irgendwo in einer verstaubten, mit Spinnweben umsponnenen Ecke eines entlegenen Schlosses, einer vergessenen unbeachteten Kirche unerhörte Funde zu machen. Der Kunstforscher, der in Mestre oder Dolo ein unbekanntes Bild Giorgiones vermutet, gleicht ebenso dem lustspielhaften Schatzgräber wie ein Historiker, der in einer Geheimlade eines Turmgelasses eine Autobiographie Wallensteins zu finden hofft.

Nicht als ob in der kunstgeschichtlichen Forschung keine neuen Entdeckungen mehr möglich wären. Ähnlich wie in der allgemeinen Geschichte durch eine genauere Durchforschung des Materials auf Grund neuer Gesichtspunkte und durch eine strengere Methode Denkmale, an welchen man früher achtlos vorbeiging, an Wert oder Denkmale, mit welchen man sich bereits beschäftigte, eine neue Bedeutung, einen neuen Inhalt gewonnen haben, so wurden auch in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht nur einzelne bis dahin wenig beachtete Kunstwerke, sondern auch ganze Denkmalgruppen, ganze Gebiete und Perioden der alten Kunst, deren Bedeutung man auf Grund einer genaueren Kenntnis der Gesamtentwicklung neu zu verstehen und zu schätzen lernte, für die Kunstgeschichte entdeckt und erobert. So hat man die ganze römische Kunst, der die ältere Archäologie wenig Beachtung gewidmet hat, als eine der bewunderungswürdigsten Schöpfungen des menschlichen Geistes neu zu würdigen gelernt, so erkannte man die fundamentale kunstgeschichtliche Bedeutung der Skulpturen der großen französischen Kathedralen, für die man bis dahin nur ein antiquarisch-ikonographisches Interesse hatte, und so wird man wohl auch in den

nächsten Jahren sowohl den künstlerischen Qualitäten als auch der historischen Stellung der barocken Kunst, die so lange für die Forscher und für das Publikum kaum existierte, wieder gerecht werden. Doch wir dachten nicht an solche Entdeckungen, die auf Grund des alten mehr oder weniger bekannten Materials gemacht werden können — zumeist in der Studierstube — und wo der Erfolg nur vom Ingenium und von der Arbeitsenergie der Sucher abhängt, sondern an Funde, die ganz unbekannte und bisher verborgene Kunstschätze zutage fördern würden: die scheinen heute nicht mehr möglich zu sein. Der alles umfassende Weltverkehr, das viele Reisen, das große Interesse an allen Fragen der Kunst und die damit verbundene materielle Wertschätzung der alten Kunstwerke, die unerschöpfliche Spezialliteratur, alles das bewirkte, daß man kaum hoffen kann, irgendwo noch verborgene unbekannte Kunstwerke von großer Bedeutung zu entdecken, am allerwenigsten in Italien, wo die Ununterrichteten wie in mancher anderen auch in dieser Beziehung das letzte Refugium der Romantik zu suchen geneigt zu sein pflegen. Und dennoch gibt es Ausnahmen davon.

Die eine ist nicht unbekannt. Es ist dies der englische Privatbesitz. Die Engländer sammelten schon im XVII. Jh. alte Kunstwerke und oft findet man in den Akten der Prokuratoren von S. Marco, die den alten Kunstbesitz in Venedig zu beaufsichtigen hatten, den Vermerk: questo quadro hanno portato via Inglesi. Diese Kunstwerke kamen vielfach in die Landhäuser und Residenzen des englischen Adels und blieben dort oft bis auf den heutigen Tag verborgen und unbeachtet, wodurch uns in letzter Zeit manche Überraschungen bereitet wurden.

Die zweite Ausnahme sind jedoch — last, not least — die alten Adelsresidenzen in Österreich.

Statt vieler Worte möge es an einem Beispiele dokumentiert werden. Fährt man mit der Staatsbahn von Prag nach Dresden, kommt man an dem Raudnitzer Schlosse vorbei. Es ist ein großer imposanter Barockbau der zweiten Hälfte des XVII. Jh., dessen ruhige und etwas nüchterne Formen auf einen jener lombardischen Architekten aus der Schule Tibaldis hinweisen, die damals in ganz Mitteleuropa beschäftigt wurden. Das Schloß hat eine weit zurückreichende Vergangenheit. Es stand an der Stelle des jetzigen Baues früher schon ein anderes Schloß und vor diesem eine Burg, die wir bis in das XIII. Jh. zurückverfolgen können. Damals gehörte sie den Bischöfen, später Erzbischöfen von Prag, deren Sommerresidenz sie gewesen ist. Johann von Dražic, ein Kirchenfürst, der in einem andern Jahrhundert ein Heiliger geworden wäre, ließ sie von avignonesischen Architekten umbauen, Ernst von Pardubitz, der Freund und Ratgeber Karls IV., hielt dort den eques candidus, wie er sich zu nennen pflegte, Nikolaus dei Rienzi gefangen, jenen sonderbaren Schwärmer, dem die römischen Ruinen und der damals neuentdeckte patriotische Pathos der klassischen Literatur den Kopf derart verdrehten, daß er sich für berufen hielt, das römische Reich zu neuem Leben zu erwecken. In Raudnitz schrieb er die schönsten seiner Episteln, die so grandios und suggestiv sind in ihrer Form und so naiv und albern ihrem Inhalte nach. In der Zeit der hussitischen Katastrophe mußten die Prager Erzbischöfe die Burg verkaufen, die dann durch hundert Jahre oft die Besitzer wechselte. Im XVI. Jh. gelangte sie in den Besitz der „südböhmischen Könige“, der Herren von Rosenberg, die die Burg in ein Renaissanceschloß umbauen ließen. Nach dem Tode des letzten der Rosenberge erbte das Schloß seine Witwe Polyxena, eine Dame, die in unserem Berichte eine wichtige Rolle spielt. Sie vermählte sich in zweiter Ehe mit Zdenko von Lobkowitz und so kam das Schloß in den Besitz der Fürsten von Lobkowitz, welchen es noch heute gehört. In den Jahren 1652—1687 wurde der alte Bau niedergerissen und das jetzige Schloß, „wie es sich für eine fürstliche Residenz gebührt“, von Carlo Orsolini und Antonio della Porta erbaut.

Das Schloß enthält ein besonders für die Geschichte des XVI. und XVII. Jh. inhaltreiches Archiv, eine alte berühmte Bibliothek, eine reichhaltige Rüstkammer, ein kleines Museum kunstgewerblicher Gegenstände und eine Bildergalerie, welche wert ist besprochen zu werden nicht nur deshalb, weil es sich um unbekannte schöne alte Bilder handelt.

Die eigentliche Bildergalerie enthält eine Reihe interessanter, guter, bisher unbekannter Bilder, darunter einige Stücke ersten Ranges, wie z. B. die prächtige Heuernte vom alten Breughel, die sich einst im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm befunden hat, ein schönes Frauenporträt von Scorel, eine farbensprühende eigenhändige Kleopatra oder Hygiea von Rubens, ein frühes Bild Cranachs u. a. m. Mit diesen Bildern wollen wir uns hier nicht beschäftigen. Eine solche Sammlung könnte auch heute noch zusammengetragen werden und sie bietet keine wesentlich neuen Gesichtspunkte.[1])

Anders verhält es sich mit den übrigen im Schlosse befindlichen Bildern. Außer den eigentlichen Galeriebildern gibt es da nämlich gegen 500 Bildnisse, die nicht „gesammelt" wurden oder zufällig in das Schloß gekommen sind, sondern eine Ahnengalerie im eigentlichen Sinne des Wortes bilden. Wir finden da die Bildnisse der Besitzer des Schlosses seit der Mitte des XVI. Jh., ihrer Angehörigen und Verwandten von Generation zu Generation, Männer, Frauen und Kinder wie eine Familienchronik, die oft eindringlicher spricht, als wenn sie geschrieben wäre. Es sind da nicht nur Bildnisse der engeren Familienangehörigen der Herren des Schlosses, sondern auch Bildnisse und ganze Ahnengalerien verwandter, angeheirateter oder befreundeter Familien. So brachte Polyxena von Lobkowitz, die Erbin der Pernsteine und zugleich die Erbin der Rosenberge, denen das ganze südliche Böhmen gehörte und die nach dem Könige die größte Macht im Lande waren, sowohl die Pernsteinschen als die Rosenbergschen Bildnisse nach Raudnitz, die Gemahlin ihres Sohnes, Augusta Sophia, Pfalzgräfin zu Sulzbach, Sulzbachsche Porträte, die erste Gemahlin des dritten Besitzers von Raudnitz aus dem Hause Lobkowitz, Klaudia Franziska von Nassau-Hadamar, Bildnisse ihrer Nassauischen Anverwandten, die zweite Gemahlin desselben Fürsten, Maria Anna, Markgräfin von Baden, Badensische Bildnisse usw. Man könnte diese Porträtsammlung einem monumentalen genealogischen Stammbaume vergleichen, dessen Zweige sich beinahe über ganz Europa erstrecken. Doch auch andere Porträte befinden sich im Schlosse. Fast alle Besitzer des Schlosses spielten im öffentlichen Leben eine wichtige Rolle, waren Diplomaten oder Feldherren uud wurden in diesen Stellungen mit Bildnissen ihrer Herrscher, Kollegen und Freunde beschenkt, und so finden wir auch in Raudnitz eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Bildnissen der österreichischen Herrscher oder Mitglieder des Herrscherhauses, vielfach auch anderer Höfe, ferner Bildnisse von Leuten, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielten, eine scheinbare oder eine wirkliche. Es ist beinahe eine Histoire de la cour in Bildnissen, wie man einst gesagt hätte, die offizielle Geschichte Österreichs seit dem XVI. Jh., vom Gesichtspunkte der Familiengeschichte eines österreichischen hervorragenden Adelsgeschlechtes gesehen.

Und diese Bildnisse scheinen mir — wenn man die Kunstgeschichte nicht vom Amateurstandpunkte betrachtet — viel interessanter zu sein als die eigentlichen Galeriebilder, die sich in dem Schlosse befinden. Eine solche Sammlung könnte heute nicht mehr geschaffen werden, auch nicht mit der größten Mühe und mit dem größten Aufwande, sie verdankt nicht einer Liebhaberei ihre Entstehung, wie etwa die Porträtsammlung des Erzherzogs

[1]) Ein beschreibendes Verzeichnis der im Schlosse befindlichen Kunstschätze wird in der böhmischen Kunsttopographie erscheinen.

Leopold Wilhelm im Wiener Hofmuseum oder andere Serien ähnlicher Art, sondern ist allmählich entstanden als das Ergebnis der Beziehungen eines adeligen Geschlechtes zur Zeitgeschichte und bietet uns deshalb ein besonders instruktives Bild sowohl der historischen Stellung als der Kunstauffassung und der Kunstbestrebungen eines großen Teiles von gesellschaftlichen Klassen, die besonders in der Zeit, um die es sich hauptsächlich handelt, von der Mitte des XVI. bis gegen Ende des XVIII. Jhs. in der politischen und kulturellen Entwicklung Europas die Führung hatten.

Ein besonders prägnantes Beispiel mag zeigen, wie mannigfaltig die Aufschlüsse sind, welche uns eine solche österreichische „Ahnengalerie" geben kann.

Als im Jahre 1547 Erzherzog Maximilian, der spätere Kaiser Max II., nach Spanien reiste, seine Braut Maria, Tochter Kaiser Karls V., zu holen, begleitete ihn ein junger böhmischer Edelmann, Vratislav von Pernstein. Sein Vater Adalbert gehörte zu den einflußreichsten Männern in Böhmen. Wie groß sein Einfluß gewesen ist, kann man schon daraus ersehen, daß er im Jahre 1526 als Gegenkandidat auf den böhmischen Thron gegen die Habsburger aufgestellt wurde. Unter Ferdinand wurde er Landeshauptmann von Böhmen. Auch sein Sohn nahm später eine sehr wichtige Stellung in Böhmen ein. Er wurde oberster Kanzler und leitete fast alle diplomatischen Geschäfte Maximilians II. und Rudolfs II. in dessen ersten Regierungsjahren, und diese wichtige Stellung bestand nicht nur in einem Amte, sondern auch in einer wirklich tiefeingreifenden Beteiligung an allen Zeitereignissen. Als ein achtzehnjähriger Jüngling kam also Vratislav von Pernstein zum ersten Male nach Spanien. Als der Hof zurückkehrte, war im Gefolge der jungen Gemahlin Maximilians als camarera mayor Donna Maria Manrique de Lara aus dem Hause Mendoza. Ein Jahr später waren der junge böhmische Edelmann und diese Spanierin vermählt.

So fangen historische Romane und alte Genealogien an — und doch scheint uns dies eine passende Einleitung zu dem zu sein, was wir berichten wollen, wie man aus dem nebenan abgebildeten Porträt der Donna Maria ersehen kann. Das Bild dürfte etwa aus dem Jahre 1570 stammen, denn es ist da mit der Donna Maria als ein beiläufig vierjähriges Kind ihre im Jahre 1566 geborene Tochter Polyxena dargestellt (Fig. 12). Das Bild ist im Originale noch viel reizvoller und anmutiger als in der Reproduktion. Die Mutter ist schwarz gekleidet, das Mädchen weiß, der Vorhang im Hintergrunde ist dunkelgrün, der Überzug des Lehnstuhles dunkelrot. Diese vier Farben sind höchst vornehm und delikat zusammengestimmt. Nicht minder vornehm und fein empfunden ist die Komposition und die Haltung der Figuren. Man wird sich dieser Vorzüge besonders deutlich hewußt, wenn man sich die Bilder der gleichzeitigen niederländischen Manieristen in Erinnerung bringt, welchen der Michelangelianismus damals den Kopf verdrehte, oder den schweren Pomp der italienischen Bildnisse aus dem letzten Drittel des Cinquecento. Als der Maler des Bildes wird uns in einem Inventare, welches eine der Dargestellten selbst, Fürstin Polyxena, in ihrem Alter geschrieben hat und an dessen Richtigkeit wir kaum zweifeln können, Alonso Sanchez Coello, der Hofmaler König Philipps II. von Spanien, bezeichnet. Es wäre nicht schwer, das Bildnis diesem Meister zuzuschreiben, selbst wenn sich nicht die alte Inventarnachricht erhalten hätte.

Gehen wir nun die Raudnitzer Ahnengalerie durch, vor allem die Bildnisse der Angehörigen und Verwandten oder Bekannten der Donna Maria, so finden wir eine Reihe von Werken desselben Meisters oder anderer gleichzeitiger spanischer Künstler, darunter Werke, die entweder ebenfalls durch alte Inventare beglaubigt sind oder deren Stil so charakteristisch ist, daß die Zuschreibung keiner äußeren Beglaubigung bedarf.



Fig. 12 Sanchez Coello, Maria von Pernstein geb. Manrique de Lara von Mendoza mit ihrer Tochter Polyxena

Zunächst einige Worte über die Dargestellten. Die Donna Maria Mendoza war der Mittelpunkt ihres Kreises. Wer sich je mit der spanischen Geschichte und Literatur des XVI. und XVII. Jhs. beschäftigte, weiß, daß da das kastilische Geschlecht Mendoza so oft genannt wird wie nur wenige. Sein Ruhm geht weit zurück; in der spanischen Geschichte und schönen Literatur des XV. und XVI. Jhs. werden die Mendozas so oft genannt, wie in Frankreich etwa die Grafen de Foix, und noch im Don Quixote sagt der Held des Romans, indem er die Vorzüge seiner Auserwählten aufzählt: „Sie stammt zwar nicht von den alten römischen Curtiern, Gracchen oder Scipionen, noch aus den Familien der Colonnas, Ursinos aus Katalonien, noch der Villanovas aus Valencia, zählt auch nicht die Lunas, Gurreas aus Aragon, noch die Manriques, Mendozas aus Kastilien unter ihre Ahnen, sondern ist eine geborene von Toboso de la Mancha." Fast alle Familien, die da in dem schönsten aller alten Romane als Vertreter der höchsten spanischen Aristokratie aufgezählt werden, waren in der zweiten Hälfte des XVI. Jh. mit den Mendozas verwandt und viele andere noch außerdem.[2]) Es würde zu weit führen, sie alle aufzuzählen. Die Herzoge von Villahermosa und Aragon, die Infantados, die Borgias, die Aquavivas, die Piombinos gehörten, um nur einige Namen zu nennen, zu dieser Verwandtschaft. Es handelt sich da keinesfalls nur um genealogische Filiationen, die einer zufälligen Heirat ihren Ursprung verdanken und mit ihr abschließen; Donna Maria blieb auch in ihrem neuen Vaterlande eine Spanierin und in steter Beziehung zu ihrer Heimat und zu ihrem spanischen Verwandten- und Bekanntenkreise. Sie sprach und schrieb nur spanisch, spanisch war ihre ganze Hofhaltung, aus Spanien ließ sie ihren Beichtvater, ihre Toiletten und ihre Köche kommen, ihre Kinder

[2]) Über die Kunsttätigkeit eines Mitgliedes der Familie Mendoza in der zweiten Hälfte des XV. Jhs., des „großen Kardinal von Spanien" Don Pedro Gonzales de Mendoza, Erzbischof von Toledo, der die Renaissance in Kastilien einführte, vgl. K. Justi im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsamml. Bd. XXII S. 207 ff.

und Enkel wurden spanisch erzogen und heirateten wieder Spanier und Spanierinnen. So heiratete ihr Sohn Johann, Don Juan, wie sie ihn selbst nennt, seine Cousine Anna Manrique de Lara, deren Mutter eine Fürstin Piombino gewesen ist, ihre Tochter Juanna Don Fernando d'Aragon Fürsten von Villahermosa, dessen Mutter Luise Borgia gewesen ist, ihre zweite Tochter Bibiana Franz Gonzang Markgrafen von Castiglione, einen jüngeren Bruder des hl. Aloisius, ihre dritte Tochter Don Andreas Matthia Aquaviva Fürsten von Caserta. So könnte man es weiter verfolgen in zweiter und dritter Generation, um immer wieder von neuem zu sehen, wie zahlreich und mannigfaltig die Verwandtschaftsbande gewesen sind, welche das böhmische Geschlecht mit dem hohen spanischen Adel verknüpften, mit jenem Adel, dem in dem geschichtlichen Drama der Gegenreformation die tragische Rolle beschieden gewesen ist.

Die Kinder, die Onkel und Tanten, die Vetter und Cousinen, alle diese Verwandten schickten nun als äußere Betätigung der verwandtschaftlichen Beziehungen der Donna Maria und später ihren Nachkommen Bildnisse. Die hohe Stellung der Spender schloß es aus, daß man einen Schund geschickt hätte und so sind auch tatsächlich diese spanischen Porträte fast durchweg gute Bilder der Hofkünstler Philipps II. und Philipps III. Wir finden da Werke von dem fremden Vorgänger dieser Meister Antonis Mor, von dem bereits genannten Sanchez Coello, von dem Schüler Coellos Pantoja della Cruz, von dem gleichzeitigen Andres Lopez und schließlich eine Reihe von Bildern, bei welchen der Mangel an äußeren Anhaltspunkten und Vergleichsmaterial keine bestimmte Zuschreibung erlaubt. Doch auch wenn wir von diesen letzteren absehen, so gibt es doch an sicheren Werken der spanischen Hofmaler aus der zweiten Hälfte des XVI. und dem Anfange des XVII. Jh. mehr als vielleicht in allen europäischen Galerien außerhalb Spaniens zusammen.

Es scheint mir zweckentsprechender zu sein, diese Bilder nicht einfach aufzuzählen, sondern die schönsten und interessantesten von ihnen an der Hand der Reproduktionen zu besprechen.

Da gibt es zunächst ein merkwürdiges Bild eines merkwürdigen Mannes. Don Garcias de Mendoza Marques de Cañete, dessen Bildnis von Sanchez Coello nebenan abgebildet wird, war ein Vetter der Donna Maria (Taf. II). Sein Vater Don Andreas Hurtado war der erste Vizekönig von Peru. Don Garcias war ein kühner Seefahrer und entdeckte die nach ihm benannten Mendozas- und Marquesas-Inseln. Nach dem Tode seines Vaters wurde er Vizekönig von Peru und auch von Chile, dessen Eroberung er vollendete. Ein Mann, von dem viel mit Bewunderung gesprochen und erzählt wurde und in dem der schwindende altspanische Typus der Kämpfer mit den Maurisken eine glänzende Verkörperung gefunden hat, wurde er der Held von Ercillas Epos „Araucana“ und Don Christoval Suarez Figueroa widmete ihm eine umfangreiche Biographie, die im Jahre 1613 in Madrid erschienen ist. Das Bild dürfte nach dem Alter des Don Garcias etwa aus dem Anfange oder der Mitte der siebziger Jahre stammen, also nicht viel später sein, als das früher besprochene Bild der Donna Maria.

„Exelentissimo pintor de la magestad Catolica“ und „el pintor mas luzido de su tiempo“ wird Sanchez Coello von Pacheco genannt und Lope de Vega dichtete zu seinem Lobe:

„Y el Espanol Protogenes famoso,
El Noble Alonso Sanches, que embidioso,
Dexàra à el mas antiguo, y celebrado
De quien oy han quedado,
Honrando su memoria,
Eternos Quadros de Divina Historia.“



SANCHEZ COELLO: DON GARCIAS DE MENDOZA



ANTONIS MOR: BILDNIS EINES MENDOZA

Dieser Ruhm, von dem noch Palomino spricht, ist in der späteren Zeit verblichen, als der große Nachfolger Coellos, der „peintre le plus peintre qui fût jamais", das ganze Interesse für sich in Anspruch nahm. Man hatte begreiflicherweise wenige Worte für ihn übrig, wenn man von Velazquez sprach.

Das Bessere ist der Feind des Guten. Es gab jedoch damals, im letzten Viertel des Cinquecento, nicht gar zu viel Künstler, die es vermocht hätten, ein besseres Porträt zu malen als dieses des Helden der Araukanenkämpfe, und den besten davon gegenüber bedeutet es etwas Anderes und Neues. Man pflegt Coello als den Schüler und Nachahmer des Antonis Mor zu bezeichnen. Der erste, der es tat, war Palomino, bei Pacheco lesen wir nichts davon. Das auf Tafel III reproduzierte Bildnis von Mor ist beiläufig aus derselben Zeit wie das Porträt des Don Garcias und stellt wahrscheinlich auch einen Mendoza dar; ein Vergleich der beiden Bilder belehrt uns über das Verhältnis der beiden Künstler. Der Holländer ist sachlicher, er individualisiert auch schärfer, doch der Spanier verrät eine unvergleichlich feinere Empfindung einesteils für das, was für seinen Helden als Typus charakteristisch ist, andernteils für die weiche malerische Behandlung der Formen und den harmonischen Zusammenschluß der Farben. Die Menschen Mors sind Bürger, mögen sie in diesem oder jenem Kostüm, dieser oder jener Pose auftreten, seine Farben sind trotz der in der späteren Zeit angestrebten Breite der Behandlung kalt und hart, die Farben jener Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jh., für die die Farbe nur ein notwendiges Übel gewesen ist. Je älter Mors Werke sind, desto mehr weisen sie diese Züge auf, und wenn sein Stil wie in ganz Europa von Jahr zu Jahr malerischer wurde, so war dies doch bei weitem nicht in dem Grade der Fall, wie bei seinen Nachfolgern am spanischen Hofe. Schon daraus kann man ersehen, daß Coello zum mindesten nicht alles seinem Vorgänger in der Gunst des Königs allein verdankte.

Philipp II., dem sonst sein Vater das ganze Leben testamentarisch vorzuschreiben für notwendig gehalten hatte, besaß in Kunstfragen eine selbständige Meinung. Als der Ruhm des „großen" Federego nach Spanien gedrungen war, ließ er ihn nach Madrid kommen und einige Säle im Escorial ausmalen. Nach der Vollendung der Arbeit wurde der Meister königlich bezahlt, doch kaum hat er die Stadt verlassen, wurden die Fresken heruntergeschlagen. Es äußert sich darin mehr als eine zufällige Laune des Beherrschers der Alten und Neuen Welt. Wie hätte ihm der schale äußerliche Pathos des römischen Manieristen gefallen sollen und dessen fahle ungefügige Farben, da er doch von Jugend an gewohnt war, Tizians Bilder zu bewundern. Die Führung in der Malerei haben die Venezianer übernommen: wie hätte sich ihrem Einflusse der Hofmaler eines Königs entziehen sollen, der selbst schon seit der Jugend für ihre Kunst gewonnen war.

Wohl ist auch Mor von den Venezianern beeinflußt worden (wie hätte er sich auch der zwingenden Gewalt ihrer Kunst in Italien entziehen sollen) und es gibt Bilder von ihm, bei welchen, wie bei dem Bildnisse des Kardinals Granvella im Wiener Hofmuseum, geradezu von einer sklavischen Nachahmung Tizians gesprochen werden kann; diese Beeinflussung ist jedoch nie besonders tief gegangen und beruhte mehr auf Äußerlichkeiten. Ein Verständnis für Tizians und Tintorettos neue Auffassung des malerischen Problems hat der Utrechter Meister nie besessen und immer wieder tritt uns in seinen Werken ein Schüler Scorels entgegen. Findet man aber in dem Bildnisse des Don Garcias auch nur die leiseste Spur der Zeichnungsweise und Modellierung, der gegenständlichen Gründlichkeit und Treue der niederländischen Quattrocentokunst? Unterscheidet sich dieser bleiche weiche Kopf, der

als eine Gesamterscheinung in Farbe, Licht und Schatten vom Maler gesehen und gemalt wurde, irgendwie prinzipiell von einem gleichzeitigen oberitalienischen Porträt? Die Bildnisse Moronis stehen in bezug auf die Auffassung der malerischen Aufgaben des Bildnismalers diesem Bilde weit näher als die Werke Mors, und wenn Coello von den Zeitgenossen der spanische Tizian genannt wurde, so war dies nur als ein Werturteil eine maßlose Übertreibung. In dieser Zeit war Antonis Mor nicht mehr der führende Künstler am spanischen Hofe; seine spanischen Schüler haben ihn überflügelt, indem sie tiefer als er zu schöpfen wußten aus der Kunst des unsterblichen Cadoriners.

Doch nicht nur das. Ihre Kunst war von Anfang an eine andere. Die Frau, deren Bildnis in der Reihenfolge unserer Reproduktionen folgt, ist dieselbe Tochter der Donna Maria, die wir als kleines Mädchen mit der Mutter porträtiert bereits einmal gesehen haben (Taf. IV). Aus dem freundlichen Kinde ist eine schöne Frau geworden.

> Piu che viole, narcisi, gigli e rose,
> piu che perle, rubin, zaffiri et oro
> son vostre spoglie belle
> che di belleza ancor vanzan le stelle.
> Il girar grave e humile
> l'aria soave amena
> vi fa celeste e angelica sirena —

dichtet zu ihrem Lobe etwas naiv ein zeitgenössischer Anonymus und man könnte diese Verse unter das Bild schreiben, welches ihren Inhalt so anschaulich bestätigt. Das Porträt dürfte Polyxena als junge Frau Wilhelms von Rosenberg darstellen und etwa im Jahre 1587 gemalt worden sein. Es weist dieselben Vorzüge auf, wie das zuletzt besprochene Bild Coellos, ist jedoch in mancher Beziehung noch feiner und interessanter. Wir hatten bereits bei der Besprechung des Bildnisses der Donna Maria Gelegenheit, die diskrete und so wirkungsvolle Zurückhaltung in der Komposition hervorzuheben, die die sichere aristokratische Gelassenheit der spanischen Marquesa so trefflich zum Ausdrucke bringt. Dieser Zug tritt uns in dem Bildnisse ihrer Tochter noch deutlicher entgegen, es ist selten eine vornehme Frau so vornehm gemalt worden. Würde man einen Maler danach schätzen, wie es ihm gelungen ist, das soziale Bewußtsein zu charakterisieren, müßte man Coello zu den Größten rechnen, die es gegeben hat, denn man konnte kaum die gesellschaftliche Kultur des hohen spanischen Adels besser veranschaulichen, als es in Bildnissen aus seinen letzten Lebensjahren geschieht.

Es war mir stets ein Rätsel, wie die einzig dastehende, wunderbare, schlichte Vornehmheit der Bildnisse des Velazquez zu erklären ist, der die souveräne Selbstverständlichkeit jeder dargestellten Stellung und Bewegung eigentümlich ist und jede Pose auch nur vom Hörensagen unbekannt gewesen zu sein scheint und die um so auffallender ist, als sie im direkten Gegensatze zu dem steht, was wir unter barockem Stilgefühl, unter barocker Größe und Würde zu verstehen pflegen. Justi, der unvergleichliche Biograph des unvergleichlichen Spaniers, betrachtet diese Qualität der Bildnisse des Velazquez als eine individuelle Eigentümlichkeit des Meisters, wie er ja überhaupt geneigt ist, zwischen Velazquez und den gleichzeitigen und vorangehenden Künstlern beinahe einen Gegensatz, die Isolierung der unberechenbaren Entwicklung eines Genius, anzunehmen. Wie aber der allgemeine malerische Stil des Velazquez an die Errungenschaften der Venezianer anknüpft, so ist er auch in den kompositionellen Vorzügen seiner Bildnisse nicht ganz ohne Vorläufer, was von



SANCHEZ COELLO: POLYXENA VON ROSENBERG



Fig. 13 François Clouet, Königin Elisabeth

Justi wohl nur deshalb übersehen wurde, weil er von der Voraussetzung ausging, daß der älteren spanischen Malerei kein oder nur ein sehr geringer Einfluß auf die Entwicklung seines Helden zugesprochen werden kann. Ist jedoch nicht bereits in den Bildern seiner spanischen Vorgänger jene auf jede Pose und alles erläuternde Beiwerk, ja selbst auf allen ausführlicheren und komplizierteren malerischen Apparat verzichtende Konzentration auf das Charakteristische der Gesamterscheinung der dargestellten Personen vorhanden, die seiner Auffassung der Bildnismalerei zugrunde liegt? Solange Velazquez ein Privatkünstler gewesen ist, ging er den allgemeinen Strömungen seiner Zeit nach, malte carravagieske Kompositionen und beschäftigte sich mit den Lichtproblemen der Venezianer; nachdem er Hofkünstler geworden war, malte er den König, seine Familie und seinen Hofstaat, so wie es am spanischen Hofe Sitte war, Mitglieder des Königshauses und des hohen Adels zu porträtieren, mit dem Unterschied freilich, daß er, wie überall, auch da der überlieferten Form einen neuen göttlichen Inhalt zu geben wußte.

Ein Bildnis der Königin Elisabeth, der Gemahlin Karls IX., von François Clouet, welches sich in Raudnitz befindet, bilden wir ab, um zu zeigen, daß auch auf dem französischen Hofe die Bildnisse so gemalt wurden wie in Spanien; da können wir aber diese Auffassung des Porträts viel weiter zurückverfolgen als in Spanien (Fig. 13). Es waren die Hofkünstler Franz I., bei welchen sie uns zuerst entgegentritt: unter den schönen Zeichnungen, in welchen unbekannte Künstler fast alle Persönlichkeiten porträtierten, die am Hofe des größten Lebenskünstlers unter den Königen eine Rolle gespielt haben und von welchen sich die meisten in der Kupferstichsammlung der Pariser Nationalbibliothek und in Chantilly befinden, bieten genug Belege dafür. Das gibt uns aber einen Aufschluß darüber, wo die Quellen des Stilgefühles zu suchen sind, welches der hoheitsvollen Anmut dieser Bildnisse



Fig. 14 Ein österreichischer Nachahmer des Sanchez Cuello, Elisabeth von Teschen

zugrunde lag. Es spiegelt sich darin die höfische Kultur des europäischen Westens, deren Grundlage die Entwicklung des feudalen Lebens der gotischen Zeit in Frankreich und England bildete, deren Mittelpunkt im XV. Jh. der Hof der Herzoge von Burgund, in der ersten Hälfte des XVI. Jhs. der Hof der französischen Könige gewesen ist und die in der zweiten Hälfte des Cinquecento im spanischen Gewande noch einmal die Welt eroberte und dem europäischen Hofe und Adelsleben die Signatur gegeben hat. Im Banne des klassizistischen Italianismus pflegen wir zu vergessen, daß es im XV. und XVI. Jh. neben der „Kultur der Renaissance“ noch eine andere aristokratische Kultur gegeben hat, die älter und subtiler war als die der florentinischen Bankiers und venezianischen Rheder und die gerade so wie diese eines der Grundelemente der Neuzeit gewesen ist. Es waren Menschen dieser alten aristokratischen Kultur des Westens, die auf unseren Bildnissen dargestellt wurden, und ihr „persönlicher Stil“ beeinflußte die Darstellung.

Das wäre freilich vor dem Cinquecento nicht möglich gewesen. Der zeichnerische und plastische Naturalismus des XV. Jhs. strebte die möglichst objektive Wiedergabe der Einzelform an und begnügte sich deshalb zumeist damit, an einem Büstenschema die individuellen Züge des Dargestellten mit wissenschaftlicher Treue und Ausführlichkeit wiederzugeben. Erst als das Momentane, das Verhältnis der Objekte zu einer bestimmten zeitlichen und

räumlichen Situation in den Kreis der malerischen Probleme — nach tausend Jahren — wiederum eingeführt wurde, konnte die individuelle Gesamterscheinung eines Menschen oder einer Menschenklasse in der Bildnismalerei eine Bedeutung haben und es ist gewiß kein Zufall, daß die neue Art der Bildnismalerei im Norden, der ja die Heimat der neuen Auffassung der malerischen Probleme gewesen ist, und zwar dort, wo die soziale Kultur am entwickeltsten war und die Menschen am schärfsten differenzierte, entstanden ist. Doch sie hat sich rasch im übrigen Europa verbreitet.

In Vasaris Biographie des Tizian ist eine merkwürdige Nachricht darüber enthalten, die sich sonderbarerweise zudem noch auf einen Auftraggeber bezieht, der dem Familienkreise angehört, dessen Mitglieder in unseren Bildnissen dargestellt sind: „L'anno 1541 fece Tiziano il ritratto di Don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo V. a Venezia, tutto intero e in piedi, che fu bellissima figura: e da questo cominciò Tiziano quello, che e poi venuto in uso, cioè fase alcuni ritritti interi."[3]) Don Diego, den Pietro Arctino wohl mit gutem Grunde Mendoza aureo Signore nannte, war ein Onkel der Donna Maria von Pernstein. Das Bild scheint verschollen zu sein,[4]) doch der Nachricht von der Neuerung, die sich daran knüpfte, können wir Glauben schenken, wenn wir sie auch nicht wörtlich nehmen dürfen. Bereits das Bildnis Karls V. vom Jahre 1531 war „tutto intero e in piedi", doch zweifellos ist es, daß diese Art der Darstellung neu war, nicht nur bei Tizian uud in Venedig, sondern in der italienischen Kunst überhaupt und daß es der hispanisierte Kaiser, seine Familie und seine Granden waren, die diese Mode nach Italien eingeführt haben, was später durch einen Irrtum in der Erinnerung Tizians oder in dem Berichte Vasaris auf das Porträt des Don Diego allein zurückgeführt wurde.

Von da an ist die Sitte, bei repräsentativen Bildnissen vornehme Leute in ganzer Figur darzustellen, nie mehr aufgegeben worden.

Doch auch über diese allgemeine Neuerung hinaus waren die spanischen Bildnisse in der höfischen Malerei des XVI. Jhs. fast allgemein vorbildlich (Fig. 14). Der „Stammvater" der spanischen Hofmaler selbst, Mor, malt in seinem Alter Porträts, wie das schöne bezeichnete Damenbildnis im Wiener Hofmuseum, die eine Nachahmung Coellos zu sein scheinen. Erst Rubens hat einen neuen Typus geschaffen.

Doch kehren wir zum Bildnisse der Frau Polyxena zurück. Nicht minder wirkungsvoll als die Komposition ist das Kolorit. Das Bild ist nur in drei Farben gemalt: rot ist der Hintergrund, der Überzug des Lehnstuhles und die Ärmel, weiß das übrige Gewand und golden das Haar, das Geschmeide und die Broderien. Diese drei Farben sind in ihren Nuancen so zusammengestimmt, daß sie einen einheitlichen Akkord bilden, wie wenn man Kleines Großem vergleichen darf, Whistlers Farbenphantasien. Auch das ist neu, sowohl dem Quattrocento, welches unvermittelt und ohne Rücksicht auf die Gesamtwirkung die Lokaltöne nebeneinander stellte, als auch der gleichzeitigen italienischen Malerei gegenüber, die sich zwar um eine Vereinheitlichung des Kolorits bemühte, diese jedoch mehr durch einen die Lokalfarben wie ein Schleier umhüllenden abstrakten Gesamtton, Gold- oder Silberton, als durch die Wiedergabe einer konkreten und realen harmonischen Farbengesamterscheinung zu erzielen bestrebt gewesen ist. Auch darin können diese Bildnisse als ein Präludium der Kunst des Velazquez (und der modernen Malerei) betrachtet werden.

[3]) Milanesi VII 445.

[4]) Man erklärte ein Bildnis in der Pittigalerie dafür, dessen ruinöser Zustand keine Entscheidung zuläßt, ob es sich um ein Werk Tizians handelt. Die Vermutung, daß es das Mendozaporträt sei, ist ganz willkürlich.



Fig. 15 Sanchez Coello, Königin Marie, Gemahlin Maximilians II.

Eine Reihe anderer Bildnisse von Coello in Raudnitz ließe sich als Beleg dafür anführen, z. B. ein besonders diskretes „schwarzes" Porträt der Königin Marie (Fig. 15), Tochter Karls V. und Gemahlin Maximilians II., die mit der Donna Maria und ihren Kindern besonders befreundet war, ein „schwarz-weißes" Bildnis des Erzherzogs Wenzel, ein „weißes", sehr schönes des Erzherzogs Rudolf, des späteren Kaisers Rudolf II., aus der Zeit seiner Studienjahre in Madrid.

Coellos Nachfolger am spanischen Hofe war **Juan Pantoja de la Cruz**, dessen Werke in Raudnitz besonders zahlreich sind. Einige davon werden hier als Beispiele abgebildet; sie sind so gewählt, daß sie uns zugleich die Entwicklung des Künstlers veranschaulichen. Das erste stellt eine jüngere Schwester der Frau Polyxena dar, Donna Juanna von Pernstein (Fig. 16), die sich im Jahre 1584 in Madrid mit Don Fernando d'Aragon und Gurrea vermählte, dessen Mutter Luise Borgia, Schwester des hl. Franciscus Borgia, gewesen ist. Auch das Bildnis ihres Gemahls von Pantojas Hand befindet sich in Raudnitz wie auch Bildnisse der Kinder des Ehepaares, wovon wir eines ganz und aus einem einen Ausschnitt abbilden. Das eine stellt das älteste Töchterchen des Don Fernando dar, Maria, die sich später mit Don Carlos Borgia vermählte (Fig. 17). Es ist links unten mit Pantojas Unterschrift und der Jahreszahl 1593 bezeichnet und eine Inschrift auf dem oberen Rande des Bildes meldet, daß die kleine Herzogin, die nach spanischer Sitte wie eine Erwachsene gekleidet ist, in ihrem siebenten Jahre porträtiert wurde. Der Brief, den sie in der linken Hand hält, trägt die Adresse: Alla Illustrissima, excellentissima dona Maria Manrique mi Sra y mi aguela Cll. a Praga; das Bild ist als ein Geschenk an die Großmutter nach Prag aus Madrid geschickt worden und der Maler versäumte nicht die Gelegenheit, auf dem Bilde selbst der alten Dame, die ihm schon viele Aufträge gegeben haben mag, Worte der Verehrung zu senden. Das Köpfchen, welches über dem Titel abgebildet ist (Fig. 11), wurde einem Doppelbildnisse entnommen, das zwei jüngere Töchter des Don Fernando, Juanna und Isabella, als kleine Kinder darstellt und von Pantoja im Jahre 1595 gemalt wurde.



Fig. 16 Juan Pantoja, Donna Juanna d'Aragon und Gurrea

Pantoja ist kein so bedeutender Künstler wie Sanchez Coello, doch das gar zu harte Urteil, welches Justi über ihn fällt, wird durch eine Reihe von Werken widerlegt, die nicht nur interessant und geschmackvoll sind, sondern auch einen Fortschritt gegenüber den Bildern seiner Vorgänger bedeuten. Sie zeigen dieselbe Anordnung wie Coellos Bildnisse, eine Anordnung, die auch von Velazquez noch oft beibehalten wurde und die bei Pantoja nicht etwa nur eine Schablone gewesen ist, sondern der Rahmen, in dem er die Eigenart und die Vorzüge der Bildnisse Coellos weiter entwickelt hat. Man vergleiche nur das Bildnis der Herzogin von Villahermosa mit dem ein Dezennium später entstandenen ihres Töchterchens. Das erste unterscheidet, abgesehen von persönlichen Eigentümlichkeiten, von den Bildern Coellos nur der prächtige Fluß der Gewänder, der an spanische Holzskulpturen erinnert und den spanischen Charakter der Kunst des Meisters besonders auffallend hervortreten läßt. In diesem Porträt spielt, wie bei den Bildnissen Coellos, das Detail, die kostbaren Stoffe, die Spitzen, der kunstvolle Faltenwurf, der Goldschmuck doch noch eine Rolle, in den späteren Werken Pantojas wie in dem Bildnisse der jungen Donna Maria d'Aragon (Fig. 17) wird es immer mehr zurückgedrängt und als Nebensache behandelt in der unverkennbaren Absicht, den Blick auf den Kopf zu konzentrieren und diesen um so schärfer und sprechender hervortreten zu lassen. Damit verknüpft sich aber das Bestreben, dem Bilde noch konsequenter als es bei Coello der Fall gewesen ist, einen ein-



Fig. 17 Juan Pantoja, Donna Maria d'Aragon und Gurrea

heitlichen optischen Gesamteindruck zugrunde zu legen. Bei Coello konkurriert noch immer die Wiedergabe der Farbeneindrücke, welche die momentane Erscheinung der Objekte im Beschauer hervorruft, mit eingehender Durchmodellierung der Formen, wie sie ein Vermächtnis der Kunst des Mittelalters und der Renaissance gewesen ist. Die letzten Spuren davon scheinen nun verschwunden zu sein. Man beachte z. B. das Gewand der jungen Herzogin, welches als eine beinahe gar nicht weiter differenzierte dunkle Fläche gemalt ist, weil man nicht die abstrakte Erfahrung, sondern den wirklichen einheitlichen optischen Eindruck darstellen wollte und das Gewand, besonders wenn die Aufmerksamkeit auf den Kopf gerichtet war, dem Beschauer nur als eine unbestimmte Silhouette erscheinen mußte. Beobachtungen dieser Art beschäftigten besonders in Venedig das ganze Cinquecento hindurch die Maler, doch man ist darin nicht so konsequent gewesen und baute nicht die ganze Bildwirkung darauf auf, wie es Pantoja getan hat, dem man eher maßlosen Radikalismus in der Betätigung neuer künstlerischer Prinzipien, wie er für periferiale Kunst oder Talente zweiten Ranges bezeichnend zu sein pflegt, als Rückständigkeit vorwerfen könnte. Dabei fallen jedoch diese Neuerungen in die Richtungslinie jener Bestrebungen, die wir schon bei seinem Vorgänger beobachten konnten und deren Ziel die möglichst neue und überzeugende Charakteristik der Gesamterscheinung, des girar grave e humile der Damen und Herren des spanischen Hofes und Adels gewesen ist.

Ein Bild von einem interessanten Unbekannten beweist, daß der malerische Stil Coellos und Pantojas auch vor Velazquez noch weiter entwickelt wurde. Es ist dies ein Bildnis Philipps III, welches die Bezeichnung trägt: Andres Lopez f. Ich sagte es sei von einem Unbekannten, denn man sucht vergeblich seinen Namen in der alten und neuen kunst-



ANDRES LOPEZ: PHILIPP III.

geschichtlichen Literatur.[5]) Und doch ist er ein höchst interessanter Künstler. Der König ist dargestellt, als wäre er soeben ins Gemach getreten und würde eilen, so bald wie möglich weiter zu gehen (Taf. V). Das Gemach, in dem er steht, hat links vorne ein großes Fenster oder ist da loggienartig ganz offen, so daß es reichlich beleuchtet ist, beinahe als ob man im Freien wäre. Doch es ist ein blasses kühles Abendlicht und die Figur des Königs wirft einen langen Schatten und löst sich selbst wie ein schwarzer Schatten vom Hintergrunde ab, um den bleichen Kopf in der schneeweißen Halskrause um so schärfer hervortreten zu lassen. Dieser Kopf selbst ist mit wenigen Strichen gemalt. Man wäre versucht bereits den Einfluß des Velazquez anzunehmen, was jedoch chronologisch ganz ausgeschlossen ist. Der Impressionismus der figuralen und koloristischen Komposition war eben der courant d'art dieser spanischen Hofschule und ist auch von Künstlern zweiten und dritten Ranges weiter entwickelt worden, bis ihm Velazquez eine Form gab, die wie viele andere Qualitäten seiner Werke der Folgezeit wie eine Offenbarung erscheinen mußte und alle Vorstufen bald vergessen ließ.

So bietet uns die Porträtreihe, die als ein Beispiel für das unbekannte Material, welches solche Ahnengalerien auf österreichischen adeligen Residenzen bergen, herangezogen wurde,[6]) mannigfaltige kunstgeschichtliche Belehrung. Und dennoch — man verzeihe mir dieses Extempore — bieten diese Bildnissammlungen, die nicht gesammelt wurden, sondern im organischen Zusammenhange mit der Geschichte bestimmter Familien entstanden sind, dem Historiker noch mehr und wichtigeres als nur ein unbekanntes kunstgeschichtliches Material. Man könnte ruhig die Kunstgeschichte, dieses Herzenskind des Dilettantismus, aufgeben, wenn sie über den angestrebten gesteigerten ästhetischen Genuß der Kunsterzeugnisse der vergangenen Perioden hinaus nicht unmittelbar oder mittelbar auch die Erkenntnis des allgemeinen Verlaufes der historischen Entwicklung fördern würde. Welche unmittelbare Aufschlüsse allgemein historischer Natur solche Porträtserien dem Betrachter bieten können, sei hier noch wenigstens angedeutet.

Man erinnere sich noch einmal der schönen Tochter der Donna Maria, deren Bildnis als Mädchen und junge Frau wir besprochen haben. Sie war nicht nur eine anmutige, sondern auch eine geistvolle und bedeutende Frau und spielte in der politischen Geschichte ihrer Zeit eine wichtige Rolle. Eine merkwürdige Begebenheit charakterisiert diese Rolle. Als am 18. Mai 1618 die kaiserlichen Statthalter Martinic und Slavata aus der Landtagsstube am Hradschin zum Fenster hinausgeworfen wurden (ein Ereignis, welches ein Wendepunkt in der Geschichte Österreichs und Mitteleuropas gewesen ist), flüchteten sie sich zur Frau Polyxena. Die Stände verlangten die Auslieferung, Polyxena schlug sie kurzweg ab. Man weiß nicht,

[5]) Ein schönes bezeichnetes Bild von ihm befindet sich im Depot des Wiener Hofmuseums. Es stellt wahrscheinlich die Königin Marie, Gemahlin Maximilians II., in Nonnentracht dar. Die mir bekannten unbezeichneten Werke des Lopez werde ich gelegentlich zusammenstellen.

[6]) Es ließen sich andere anschließen, von den robusten Bildnissen des bayrischen Hans Schöpfer an bis zu den Pastellmalern der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. Eines sei noch erwähnt: In Biographien der Gerard Honthorst findet man die Bemerkung, daß er zahlreiche Bildnisse malte, doch wisse man nicht, wohin sie gekommen sind, da sich in den öffentlichen Sammlungen nur wenige befinden. In Raudnitz gibt es ihrer eine Reihe; sie stellen Mitglieder der Familien Nassau-Hadamar und Nassau-Oranien dar, Verwandte der Fürstin Claudia Franziska Lobkowitz, die eine geborene Prinzessin Nassau-Hadamar gewesen ist. Besonders ist dieses Material für die zweite Hälfte des XVI. und erste des XVII. Jhs. wichtig, in welcher Zeit die adeligen Residenzen der Mittelpunkt des Kunstbetriebes bei uns gewesen sind. Es spinnen sich da manche Fäden zur Folgezeit.

worüber man sich dabei mehr wundern soll, ob über die Kühnheit dieser jungen Frau oder über die Tatsache, daß sie sich, die Erbin der Pernsteine und Rosenberge, zur Verteidigerin eines Programms machte, welches dem der Stände entgegengesetzt war, ja gegen welches die Revolution der Stände gerichtet war. Man bedenke nur, was das bedeutet; abgesehen von der religiösen Vergangenheit — schon der Urgroßvater war der Beschützer der Brüderunion — wendet sich diese Frau von der ganzen traditionellen Politik der Stände, des böhmischen Adels, ihrer Ahnen ab, so daß man in einer andern Zeit und bei einer andern Frau vermuten könnte, es handle sich dabei um die unüberlegte Tat eines guten Herzens. Wenn wir aber die Korrespondenzen der Frau Polyxena oder die Tagebücher ihres Mannes durchsehen, werden wir eines andern belehrt. Wir können uns da überzeugen, daß es sich keineswegs bei der Rettung der Statthalter um ein impulsives Handeln einer mitleidsvollen Frauenseele handelte, sondern um die Betätigung der glühendsten Überzeugung einer neuen Auffassung der Dinge, die von jener alten ständischen diametral verschieden war und von deren Superiorität Polyxena so durchdrungen war, daß sie frohlockend ausruft, als ihr von den Ständen alle Güter konfisziert werden: „Alles das ist nur ein Vorspiel zum endgültigen Siege unserer Sache!"

Die spanischen Bildnisse geben den Kommentar zu dieser fundamentalen Wandlung. Zu den Familien, deren Mitglieder, Verwandte und Freunde der Donna Maria und ihrer Kinder wir da dargestellt finden, zählten die Borgias jüngerer Linie, die Gonzagas, die Aquavivas. Die heiligen Stanislaus Kostka, Franciscus Borgia, Aloisius Gonzaga, Carlo Borromeo gehörten diesem Verwandtschaftskreise an, der ein bestimmtes politisches und religiöses Programm bedeutet, eben jenes, für welches die schöne Frau so glühend eingetreten ist.[7])

Daß es sich bei diesen Namen nicht um tote genealogische Beziehungen handelt, beweisen die Bilder, die wir besprochen haben. In Spanien bekam die alte französisch-burgundische höfische Kultur einen neuen Charakter, den die Einfachheit an Stelle des alten Prunkes, Strenge an Stelle der alten Freiheit, kriegerische Zucht der Moriskoskämpfer an Stelle der älteren Hofsitte auszeichnet und deren Evangelium nicht mehr die Phantasien der Pucelle, sondern die Visionen des miles domini aus dem Baskenlande gewesen sind. Karl V., der voll Hasses gegen alles Spanische nach Spanien kam, ist nach kaum zehn Jahren spanischer als die Spanier geworden — so stark war dieser Hispanismus, der wie ein Fieber um die Mitte des XVI. Jhs. ganz Europa mit Ausnahme von Frankreich und England ergriffen hat und in Österreich an der Peripherie wiederum noch intensiver wirkte als anderswo. Nicht durch den Sieg der kaiserlichen Waffen war der Sieg der Gegenreformation und einer neuen Verfassung errungen, sondern durch diese vorangehende Hispanisierung der führenden Klassen und was dies für die Geschichte Österreichs und Europas bedeutet, darüber wäre es wohl überflüssig Worte zu verlieren.

Ein viel gerühmtes Werk des Sanchez Coello war ein Porträt des Ignatius.[8])

[7]) Drei Mendozas, Vetter Polyxenas, Pedro Gonzales, Gaspar Hurtado und Bernardo gehörten der S. J. an (Carducho 123).

[8]) Palomino III 124.

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN □□□ DENKMALE □□□

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
□□ VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK □□

□□□ HEFT II 1907 □□□

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

INHALT.

□ □ □



Fig. 18 Kopf des Evangelisten Johannes,
Evangeliar, Stift Admont (vergrößert). (Aufnahme BUBERL.)

Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des XI. Jahrhunderts

Von PAUL BUBERL

In seinem grundlegenden Werke über die Regensburger Buchmalerei des frühen Mittelalters, einer kunsthistorischen Musterarbeit, hat GEORG SWARZENSKI eine bis dahin unbekannte Miniaturenhandschrift publiziert, die in der Bibliothek des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg unter der Signatur (a VI 55) aufbewahrt wird. Es ist dies das **Perikopenbuch des Kustos Berthold.**[1]) Diese Handschrift, deren Inhalt eine Auswahl der evangelischen

[1]) GEORG SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jhs, Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters, Leipzig 1901. HIERSEMANN, S. 156 ff. Taf. XXVIII Nr. 73 — Taf. XXXII Nr. 90. — HANS TIETZE, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, herausgegeben von FRANZ WICKHOFF, II. Band, Salzburg, Nr. 13, S. 7 ff., Fig. 11.

Perikopen bildet, enthält 18 blattgroße Miniaturen, zwei Purpurzierblätter und eine Reihe von Initialen in Gold und Silber auf farbigem Grunde (Fig. 19—27). Der Hersteller dieses so prächtig ausgestatteten Buches nennt sich selbst in einer feierlichen Widmungsinschrift auf der Vorderseite des letzten Blattes:

Coeli clavigero donavit pectore laeto
Custos hunc librum Perhtolt, qui fecerit illum,
Ut sit peccati precium per cuncta patrati
Hinc raptor poenas patiatur corpore sevas.

Ein Kustos Berthold hat also das Buch verfertigt und dem hl. Petrus geweiht. Da die Handschrift seit jeher im Stifte St. Peter in Salzburg lag und auch im Komes nicht nur der Benedikttag, sondern auch der Ruperttag durch eine eigene Perikope ausgezeichnet wird, so ist damit die Entstehung für Salzburg beziehungsweise für das Stift St. Peter in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise sichergestellt. Das gibt auch Swarzenski zu.[2]) Trotzdem reiht er die Handschrift in die Regensburger Schule ein. Maßgebend ist für ihn dabei zunächst, „daß das, was sich aus dieser Zeit an künstlerischen Arbeiten, die in Salzburg entstanden sind, nachweisen läßt — es ist nur ganz wenig —, einen unbedeutenden Charakter zeigt, der sich wesentlich von dem unserer Handschrift unterscheidet", insbesonders aber die ikonografische, stilistische und technische Abhängigkeit der Miniaturen von denen des Perikopenbuches in München Clm. 15.713 Cim. 179, dessen Regensburger Ursprung er für gesichert hält.

Wenn ich nun im Folgenden zunächst für die Entstehung des Perikopenbuches des Kustos Berthold in St. Peter-Salzburg selbst eintrete, die Swarzenski nur hypothetisch zugab,[3]) so bewog mich dazu vor allem die Auffindung zweier mit unserem Perikopenbuch engverwandter Evangelienbücher in steirischen Bibliotheken, die dem Spürsinn des hervorragenden Forschers seinerzeit entgangen waren.

I.

In der Stiftsbibliothek in Admont, die durch ihren relativen Reichtum an kunsthistorisch bemerkenswerten Bilderhandschriften interessant sowie durch den Umstand besonders wichtig ist, daß sie ihren alten Bücherbestand fast ungeschmälert erhalten hat, wodurch uns ein äußerst seltener Einblick in die Entwicklung einer mittelalterlichen Bibliothek gewährt wird, liegt unter der Signatur Nr. 511 ein künstlerisch reich ausgestattetes Evangeliar, das der von Wichner angelegte, fleißig gearbeitete handschriftliche Katalog ins X. Jh. setzt.

Die Handschrift, 18 *cm* breit und 24 *cm* hoch, also fast genau so groß wie das Perikopenbuch, das 18·5 × 24·5 *cm* mißt, enthält 236 Blätter; sie ist unvollständig, denn die letzte Seite schließt mit „semper da nobis" (Johannes VI 34), es fehlen also noch sechs Quater-

[2]) „Nach dem, was wir aus dem liturgischen Charakter und den Besitzverhältnissen der Handschrift wissen, darf hiermit (mit der Widmungsinschrift) der Beweis als erbracht angesehen werden, daß die Handschrift für St. Peter unmittelbar gearbeitet wurde." L. c. S. 156

[3]) „Es soll jedenfalls die Möglichkeit offengelassen werden, daß Bertolt in St. Peter-Salzburg selbst arbeitete. Aber das ist dann zweifellos, daß er in St. Emmeram seine künstlerische Ausbildung erhalten hat, sei es, daß er als Mönch von St. Peter dorthin zum Unterricht geschickt wurde, sei es daß er als Mönch von St. Emmeram von dort nach Salzburg berufen wurde" l. c. S. 156. Auch Haseloff bezweifelt in seiner eingehenden Besprechung von S.s Buch den Regensburger Ursprung des Perikopenbuches. (Göttingische gelehrte Anzeigen, 165. Jahrgang, 1903, I. Band, S. 877—904.



1



2



3



4

EVANGELIAR, STIFT ADMONT

nionen. Der Einband ist ganz kunstlos; er besteht aus zwei Holzdeckeln, die mit beschriebenen Pergamentblättern aus einem Missale des XV. Jh. überzogen sind. Der Schnitt ist vergoldet und mit eingedrückten, blau-rot bemalten Blumenmustern geziert.



Fig. 19 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg.
(Aufnahme Buberl.)

Die ersten neun Blätter enthalten die Kanonesbogen. Die Dekorationen der Seiten f. 1—2', 6'—9' einerseits, die der Seiten f. 3—6 anderseits stimmen überein. F. 2 zeigt die Vereinigung beider Systeme (Fig. 28). Im ersteren Falle stehen auf jeder Seite fünf Säulen, die durch kleine Rundbogen verbunden sind; außerdem verbinden zwei größere Bogen die

erste, dritte und fünfte Säule. Bei den Kanones, die je drei Evangelistenstellen einander gegenüberstellen (Canon II—IV), finden wir entsprechend den drei Kolumnen nur vier durch Rundbogen verbundene Säulen.

Diese schlanken Säulen haben als Basen durchweg die umgestürzten Kapitäle, ein Motiv, das sich in der Salzburger Architektur — allerdings bei Würfelkapitälen — tatsächlich nachweisen läßt (im Kreuzgang von Nonnberg). Über den meisten der einfachen



Fig. 20 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl.)

Blattkapitäle stehen kleine Rundtürmchen mit kegelförmigen Dächern und schießschartenartigen Fenstern. Säulen, Bogen und Türmchen sind mit Deckfarben gemalt und rot oder braun konturiert; Gold kommt nur bei den Kapitäl- und Basenplatten vor. Als Farben finden Hellrot, Kobaltblau, Giftgrün, Blaßviolett und Hellbraun Anwendung, wobei der Maler die Farben der einzelnen Säulen, Kapitäle, Bogen und Türmchen in den mannig-

faltigsten symmetrischen Kombinationen einander entsprechen läßt. Die Schrift und die römischen Zahlen sind in Minium eingetragen. Nun folgen zu Beginn jedes Evangeliums je ein Evangelistenbild und auf der gegenüberstehenden Seite ein Purpurzierblatt mit



Fig. 21 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl)

dem Evangelieninitium. Die vier Evangelistenbilder (Taf. VI) haben alle genau den gleichen architektonischen Rahmen: zwei marmorierte Säulen mit Blattkapitälen und -basen, auf denen je ein zweigeschossiges Türmchen steht, sind oben durch einen Zinnengiebel verbunden, auf welchen kleine Gebäude aufgesetzt sind, unten durch eine winklig nach vorn vorspringende Mauer, die durch einen geraden Strich abgeschnitten ist. Nur die

Farben sind bei den vier Rahmen verschieden verteilt, sonst stimmen diese bis ins Detail miteinander überein.

In diesen Rahmen sitzen vor einem hellen Goldhintergrund die Evangelisten, Matthäus und Markus in Vorderansicht, Lukas und Johannes in Seitenansicht. Über jedem



Fig. 22 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl)

erscheint, aus einer Wolkensoffite im Giebelzwickel heraustauchend, das Evangelistensymbol, ein leeres Spruchband haltend. Matthäus und Markus sind dargestellt, wie sie, der Inspiration ihres Symbols lauschend, mitten im Schreiben innehalten und den Kopf emporwenden. Die linke Hand mit dem Federmesser ruht noch auf dem aufgeschlagenen Buche.

die rechte Hand, welche die Feder hält, ist vor die Brust erhoben. Das Sitzmotiv, die Stellung der Füße und die Haltung der Hände ist bei beiden die gleiche. Die Köpfe sind unorganisch, zu gewaltsam aufwärts gedreht, auf den runden Hals aufgesetzt.

Lukas und Johannes schreiben eifrig, wobei ihnen die Symbole über den Kopf hinweg ins Buch zu schauen scheinen. Die Figur des einen ist (im Sitzmotiv) fast ganz das Spiegelbild der anderen, nur ist beim Lukas der rechte Fuß weiter zurückgesetzt.

Die vier Evangelisten sind nur durch die verschiedene Haar- und Barttracht individualisiert. Matthäus ist ein junger Mann mit schmutziggelbem Haar, das in der Stirnmitte zu einer schneckenartigen Locke eingedreht ist, und einem kurzen, buschigen Schnurrbart von derselben Farbe. Markus und Lukas erscheinen durch ihre Spitzbärte älter; der erstere



Fig. 23 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg (vergrößerter Ausschnitt). (Aufnahme Buberl)

hat hellgelbes Haar mit zwei Schneckenlocken in der Stirnmitte, der andere braunes Haar mit einer großen Schneckenlocke. Johannes endlich hat einen schönen Greisenkopf mit spärlichem weißen Haar und vollem weißen Bart.

Die Gewandung besteht beim Matthäus in einem blaßgelben Untergewand und einem hellblauen Obergewand mit goldener Borte, beim Markus in einem hellblauen Untergewand und einem dunkelorangeroten Obergewand, bein Lukas in einem hellorangeroten Untergewand und einem blaßvioletten Obergewand, beim Johannes in einem blaßgrünen Untergewand und einem hellroten Obergewand. Das Motiv des Gewandzipfels, der steif flatternd über den Rücken fällt, wiederholt sich beim Markus, Lukas und Johannes. Auch die Behandlung der unteren Gewandpartien ist beim Matthäus und Markus einerseits, beim Lukas und Johannes anderseits fast identisch. Ebenso kehrt der gebäudeartige Sitz und das Schreibpult auf allen vier Bildern fast genau in der gleichen Form wieder.

In diesem ängstlichen Wiederholen einmal eingelernter Motive offenbart sich eine Erfindungsarmut, ein Klammern an das „Exemplum“, das Vorlagebuch, das für unsern Maler charakteristisch ist.

Vergleichen wir nun den Stil unseres Miniators mit dem des Kustos Berthold, so finden wir die weitgehendste Ähnlichkeit. Die Art der Rahmenbildung ist ganz die bei Berthold



Fig. 24 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl)

übliche. Während aber im Perikopenbuch doch ein Wechsel der Umrahmung angestrebt ist, behält der Maler hier nur eine Rahmenform bei, die fast genau jener entspricht, welche wir dort auf f. 1 (der Engel vor dem schlafenden Josef) finden (Swarzenski, l. c. Taf. XXVIII Nr. 73).

Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf die Durchführung der Details, wie die Zeichnung der Kapitäle, der Dächer, des Mauerwerks. Die Wolkensoffite treffen wir dort

beim Pfingstfest (Fig. 25). Sehr groß ist auch die Ähnlichkeit der Kopftypen. Man vergleiche z. B. den Kopf des Matthäus (Taf. VI, 1) mit dem des Stephanus (Swarzenski Nr. 75) oder des jungen Königs bei der Anbetung (Fig. 20), wobei allerdings der Schnurrbart fehlt,



Fig. 25 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl.)

den des Markus (Taf. VI, 2) mit dem des Johannes und des Apostels ganz rechts beim Abendmahl (Fig. 22, Swarzenski Nr. 84), den des Lukas (Taf. VI, 3) mit dem des Apostels ganz links beim Tode der Maria (Fig. 26, Swarzenski Nr. 90, hier ist die Übereinstimmung schlagend). Den Kopftypus des Johannes mit der hohen Stirn treffen wir im Perikopenbuch nicht, er ist direkt einem byzantinischen Vorbilde entnommen. Schlagend ist die Identität der einzelnen Details. Die Zeichnung der zwickelförmigen Stirnfalte, des Auges, der Nase, der

Nasenrinne, des Mundes, der Ohren, der Hände und Füße, die Art der Haarbildung mit den eingerollten Stirnlocken und die charakteristische Bartzeichnung stimmen ganz überein. Man vergleiche noch die Fußstellung des Matthäus-Markus (Taf. VI, 1, 2) mit der des Petrus im Pfingstfest (Fig. 25, Swarzenski Nr. 89), die des Lukas (Taf. VI, 2) mit jener des Josef, des Täufers, des Josef von Arimathia, des ungläubigen Thomas (Swarzenski Nr. 73, 80, 85, 87); die Handhaltung des Markus mit der des Christus beim Einzug in Jerusalem (Fig. 21, Swarzenski Nr. 83), das Sitzmotiv des Markus mit jenem des Christus im Tempel (Swarzenski Nr. 79), das des Lukas-Johannes mit dem der Pharisäer in dieser Szene und mit dem der Madonna (Swarzenski Nr. 78); das Symbol des Matthäus (Taf. VI, 1) mit dem Engel beim Tode der Maria (Fig. 26, Swarzenski Nr. 90).

Ganz analog der Salzburger Handschrift ist auch der Gewandstil. Das Charakteristikum desselben, die streifige Brechung in helle und dunkle parallele Striche statt eines modellierenden Überganges vom Dunklen zum Hellen, die Vorliebe für streng parallele gerade oder spitzwinklige Faltenzüge treffen wir auch hier.

Nicht nur der Formenvergleich, der sich mit Hilfe der Abbildungen überprüfen läßt, auch eine Vergleichung des Kolorits, die freilich nur auf Grund der Notizen und der frischen Erinnerung möglich war, führt zum Resultat der engsten Zusammengehörigkeit der beiden Handschriften. Wie im Perikopenbuch setzt sich auch hier das Inkarnat aus drei Tönen zusammen, einem blassen, stellenweise ins Olivgrüne spielenden Gelb, einem hellen mit Weiß versetzten Rot und einem dünn und breit aufgetragenen Deckweiß. Im allgemeinen wird das Hellgelb als Schatten, das Weiß als Licht und das Rosa als vermittelnder und belebender Fleischton verwendet.

Das helle, warme Gelb, der Grundton des Inkarnats, umzieht das Gesichtsoval, beschattet die äußere Gesichtshälfte, den Raum zwischen Brauen und Oberlid und die innere Nasenseite. Das blasse Weiß, in sorgfältigem Vertrieb breit aufgetragen, höht die nicht beschatteten Teile, also Stirn, Nasenrücken, Wangen, Ohr und Kinn. Es findet sich genau an denselben Stellen wie im Perikopenbuch, so daß die sorgfältigen Angaben Swarzenskis darüber (l. c. S. 164) unmittelbar auf unsere Miniaturen angewendet werden können. Dasselbe gilt vom Rosa, das wie dort als sehr zart vertriebener Wangenfleck, als Stirnzwickelfalte, als Linie am Nasenrücken längs der äußeren Nasenkontur, als Oberlidfalte und als zarter Auftrag auf den Lippen regelmäßige Anwendung findet.

Nicht bei allen Köpfen sind die Farben gleichmäßig verteilt. Während in den Köpfen des Matthäus und des Lukas das Weiß als breitere Fläche stärker hervortritt, wird es beim Markus durch einen schwachen Zusatz von Gelbrosa gedämpft, beim Johannes ist es überhaupt als größere Fläche verschwunden und schimmert in sehr delikatem Auftrag nur noch auf einigen Faltenhöhen der Stirn, in den äußeren Augenwinkeln und am Nasenrücken. Der Kopf des Johannes (Fig. 18 in $2^1/_2$facher linearer Vergrößerung unmittelbar nach dem Original) ist der technisch vollendetste; hier kann man von einem Grundton des Inkarnats sprechen, es ist das warme Hellgelb, in welchem das ganze Gesicht angelegt ist. Diesen Grundton beleben, äußerst weich aufgetragen, Weiß und Rosa, ersteres auf allen Höhen, letzteres als Faltenschatten der Stirn und als Wangenflecken sowie auf dem Oberlid, dem Nasenrücken und den Lippen verwendet. Das Haar ist in der Weise wiedergegeben, daß auf eine blaugraue Grundierung feine parallele weiße Striche aufgetragen sind; diese Haarbehandlung, durch welche die Bärte aussehen wie naß mit dem Kamm gestrählt, ist besonders charakteristisch für den Meister Berthold.

Gegenüber so weitgehenden Übereinstimmungen fallen die geringen Abweichungen weniger ins Gewicht. Sie bestehen darin, daß im Admonter Evangeliar die Schneckenlocken noch mehr volutenartig eingerollt sind wie im Salzburger Perikopenbuch, daß im letzteren die in Admont bei Markus und Johannes vorkommende sorgfältige Innenzeichnung des Ohres sich nicht findet, sondern nur die beim Matthäus und Lukas angewendete einfachere (bei den



Fig. 26 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl.)

meisten Köpfen fehlt sie überhaupt), daß im Evangeliar die Nägel an Fingern und Zehen stets angegeben sind, während dies im Perikopenbuch regelmäßig unterblieben ist, daß dort die Oberlippe, durch eine eingewinkelte Linie betont, plastischer hervortritt, während sie hier ganz schmal gebildet ist, daß die dünnlinigen Sandalriemen dort um zwei vermehrt sind [man vergleiche den Fuß des Christus beim Einzug in Jerusalem (Fig. 21) mit dem des Lukas (Taf. VI, 3)].

Diese kleinen Verschiedenheiten dürfen wir nicht vielleicht in verkehrter Auffassung der Morellischen Methode zu stark betonen und als Argumente gegen die Identität der beiden Miniatoren des Admonter Evangeliars und des Salzburger Perikopenbuches ins Treffen führen. Denn auch der mittelalterliche Maler ist kein Automat, der, ohne seine Formensprache irgendwie zu ändern, zu allen Zeiten nach absolut der gleichen Schablone arbeitet.

Bevor wir zu einem abschließenden Urteil schreiten, erübrigt es noch, die Initialornamentik zu vergleichen. Im Admonter Evangeliar finden sich gegenüber den Evangelistenbildern vier Purpurzierblätter, im Salzburger Perikopenbuch nur zwei. Die Umrahmung



Fig. 27 Perikopenbuch des Kustos Berthold, Stift St. Peter in Salzburg.
(Aufnahme Buberl.)

ist hier wie dort vollkommen identisch, auch in der Zeichnung der Blätter. Auch bei den Goldinitialen auf Purpurgrund stimmt die Form der gespaltenen mit Querspangen besetzten Buchstaben und der spiraligen Ranken mit ihren charakteristischen Blättern völlig mit dem Perikopenbuch überein. Man braucht nur unsere Fig. 29 mit Fig. 27 und der Taf. XXVIII, Nr. 74 bei Swarzenski zu vergleichen.

Fassen wir alle Momente zusammen, so ergibt sich als Resultat unserer Untersuchung:

Die stilistische und technische Übereinstimmung zwischen den Miniaturen des Perikopenbuches in St. Peter und des Evangeliars in Admont ist bis ins Detail eine so vollkommene, daß sie sich nicht durch Schulgemeinschaft allein, sondern nur durch die Annahme der gleichen Hand erklären läßt. Das Evangeliar Nr. 511 der Stiftsbibliothek von Admont ist ein zweites Werk des Kustos Berthold von St. Peter in Salzburg.

II.

Swarzenski hat — trotz der ausdrücklichen Widmungsinschrift am Schlusse des Perikopenbuches — nur die Möglichkeit zugegeben, daß Meister Berthold in St. Peter-Salzburg selbst arbeitete. Das Admonter Evangelienbuch gibt uns nun die Gewißheit, daß Berthold nur in St. Peter gearbeitet haben kann. Das Matthäusbild (Taf. VI, 1) ist nämlich eine ganz unzweifelhafte Kopie nach der gleichen Darstellung in dem Evangeliar

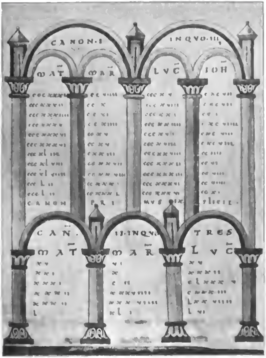


Fig. 28 Evangeliar, Stift Admont. (Aufnahme Buberl.)

Nr. a X 6 (Tietze, Verzeichnis Nr. 25) in der Bibliothek des Stiftes St. Peter (Fig. 30, bei Tietze, Verzeichnis, Fig. 11). Die Haltung des Kopfes, der Hände, das ganze Sitzmotiv, die Beinstellnng, besonders aber die Gewanddrapierung (die sich im Perikopenbuch nicht findet) mit den charakteristischen ineinandergesteckten V-Falten im Schoße und dem über den linken Arm fallenden Mantelzipfel, die Form des Sitzes und des Schreibpultes gehen zweifellos auf diese Vorlage zurück. Verfolgen wir diese einmal gefundene Spur weiter,

so entdecken wir auch noch andere Übereinstimmungen zwischen den beiden Handschriften.[4])

Die Drapierung des Obergewandes beim Evangelisten Markus im Admonter Evangeliar (Taf. VI, 2)[5]) zeigt große Ähnlichkeit mit jener beim Petrus im Pfingstfest, f. 214' des Evangeliars a X 6 in St. Peter (Fig. 31). Die charakteristische Art, wie sich bei den in Seitenansicht sitzenden Evangelisten (Lukas und Johannes) sowie im Perikopenbuch beim Judas (Fig. 22), beim Josef (Fig. 19) und beim Christus auf f. 26 (Fig. 21) der Mantelsaum von den Knöcheln schief hinauf unter die Kniekehlen zieht, ist genau so im Evangeliar a X 6 vorgebildet (TIETZE, Verzeichnis, Fig. 12). Auch die Anregung zu den architektonischen Umrahmungen seiner Bilder hat Berthold wohl dieser Handschrift entnommen.

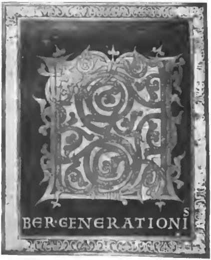


Fig. 29 Evangeliar, Stift Admont. (Aufnahme BUBERL.)

Das Evangeliar a X 6 in St. Peter in Salzburg wird von TIETZE im Miniaturenkatalog als „Deutsche Arbeit vom Anfang des XI. Jhs., nach Dr. SWARZENSKIS Mitteilung von gleicher Hand wie eine Handschrift, die für Heinrich II. (1002—1024) gesichert ist, in Bamberg, vielleicht aus Bamberg" bezeichnet. Der Zeitansatz ist richtig; die Handschrift gehört gewiß in die erste Hälfte des XI. Jhs. Unrichtig dagegen ist, daß sie von gleicher Hand sei wie das Bamberger Evangeliar Kod. A. II. 46, Bibelhandschrift 95, das TIETZE mit der obigen Bemerkung meint; daß sie verwandt sind, läßt sich allerdings nicht leugnen (man vergleiche als Stilprobe aus der Handschrift die Abb. 19 in M. KEMMERICH, Die

[4]) Ich kann zu diesem Vergleich nur meine Aufnahmen von f. 36', 124, 132, 214' benützen, da mir eine neuerliche Durchsicht der Handschrift nicht möglich war.

[5]) Übrigens auch bei den beiden äußeren Aposteln auf f. 51 im Perikopenbuch (Fig. 25, SWARZENSKI Nr. 89).

frühm. Porträtmalerei in Deutschland, München 1907). Da in der Bamberger Handschrift ein Heinricus rex pius, also wohl Heinrich II., dargestellt ist, so erhalten wir einen zeitlichen Anhaltspunkt. Stilistisch ist das Salzburger Evangeliar a X 6 sehr interessant. Es ist das Werk eines Meisters, der mit großer Lebendigkeit und Geschicklichkeit der Darstellung eine merkwürdige Formensprache verbindet. Besonders auffallend ist in dieser Hinsicht die



Fig. 30 Evangeliar a X 6, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl.)

Bildung der überplumpen Hände, die schnörkelhafte Einzeichnung von Nase, Augen und Mund, besonders aber die farbige Behandlung des Inkarnats. Auf einen rosenroten Grundton sind nach einem bestimmten Schema musterartig sphärische weiße Flächen, Halbmonde und Kreise eingetragen, welche ihre Bedeutung als Lichter schon ganz verloren haben und rein flächenhaft wie weiße Tätowierungen wirken: Ein Kreis in der Stirnmitte, ein ovales, oben eingebogenes Stück auf der Nase, eine Volute, die zwischen Brauen und Lid ansetzt und um die Pupille herumgeht, je ein Halbmond, der Brauen und Auge einschließt,

ein der Mundlinie folgender Streifen über der Oberlippe, ein runder Fleck am Kinn, gewöhnlich noch ein Streifen längs des Gesichtsovals und ein oder zwei Halbmonde am Hals.

Ähnliche weiße Segmente sehen wir auf den Händen und Füßen. Die Gewänder sind entweder weiß angelegt, wobei dann die Faltenangabe durch grüne oder violette Faltenstriche erfolgt, oder in einer dunkleren Lokalfarbe, wobei der helle Mittelton und die dunklen Faltenzüge plastisch miteinander vertrieben sind, bisweilen noch mit einem höhenden Deckweiß.

Stilistisch besteht zwischen diesem Evangeliar und den Handschriften des Kustos Berthold ein gewaltiger Unterschied. Das Evangeliar a X 6 ist rein abendländisch, ein letzter Ausläufer der süddeutschen ottonischen Malerei (Vögeschule), während Perikopenbuch und Admonter Evangeliar schon ganz unter dem Einflusse der modernen byzantinisierenden Richtung stehen, die mit zwei anderen Werken dieser Zeit anhebt, dem Sakramentar Heinrichs II. und dem Salzburger Perikopenbuch in München.

III.

Das zweite Werk, das wir mit Kustos Berthold in Verbindung bringen können, ist gleichfalls ein **Evangeliar**, der **Kod. Nr. 805** in der **Universitätsbibliothek** in **Graz**. Die Handschrift mißt 17 × 24 *cm*, entspricht also im Format vollkommen dem Perikopenbuch in St. Peter und dem Admonter Evangeliar und enthält 218 Blätter. Der Einband besteht aus zwei 1 *cm* dicken Holzplatten, die beide von einer mit einer käseartigen Masse imprägnierten Leinwand überzogen sind; auf den Vorderdeckel ist noch ein dunkelbrauner fester Stoff aufgezogen. Zahlreiche eingeschlagene Kupferstifte an der Außenseite des Vorderdeckels mit Resten von Goldblech zeigen, daß die Handschrift einst ein kostbarer Einband, wahrscheinlich eine Arbeit in getriebenem Golde, zierte.

Am oberen Rande der ersten Seite steht der alte Eigentumsvermerk: „Collegii Societatis Jesu Graecii, Cat. insc. Mss. 1612. Cat. recentior 1692. Tit. Script.“ Die Handschrift gehörte also dem Jesuitenkollegium in Graz. Leider sind die alten Handschriftenkataloge dieser Bibliothek verloren gegangen, so daß sich nichts darüber ermitteln läßt, wie die Jesuiten in den Besitz des Evangeliars kamen.

Auf f. 1 beginnt der Komes: „Incipiunt Capitula Evangeliorum de circulo anni.“ Die Bezeichnung der Sonntage ist im allgemeinen dieselbe wie in I der Tabelle bei Swarzenski (Regensburger Buchmalerei S. 206), nur ist (wie in II) der XI. Sonntag nach Ostern als Ebd. post ascensionem dni bezeichnet, auf die Oct. Pentecosten folgen Ebd. II—VII post pentecosten. Das Kapitular entspricht im allgemeinen dem in I der Swarzenskischen Tabelle, weicht aber doch öfter ab. Von Interesse für uns ist, daß am Rande von f. 3 von gleichzeitiger Hand mit Verweisungszeichen nachgetragen ist: „Die XXVII. mensis martii: Depositio s. Ruodberti. Secundum Matheum cap. CX. In illo tempore respondens Jesus dixit. Confitior pater domine celi ot terre, usque: Et onnus meum leve.“ Es ist also dieselbe Perikope, die sich, wie ein Blick in die Tabelle bei Swarzenski lehrt, bei keiner anderen der von Swarzenski behandelten Handschriften mit alleiniger Ausnahme des **Perikopenbuches des Kustos Berthold** findet, und welche die in Salzburg übliche Perikope zum Fest des Patrons von Salzburg, des hl. Rupert, ist. Dagegen fehlen die für Regensburg charakteristischen Perikopen (Nat. S. Herhardi, Nat. SS. Emmerammi) ebenso, wie sie im Perikopenbuche des Kustos Berthold fehlen. Man darf also daraus, daß die für die



1



2



3



4

EVANGELIAR, GRAZ, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, KOD. 805



Fig. 31 Evangeliar a X 6, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl.)

Lokalisierung wichtige Perikope zum Fest des hl. Rupert an den Rand gesetzt ist, keine voreiligen Schlüsse auf Regensburger Provenienz ziehen. Vielmehr spricht gerade der Komes klar für den Salzburger Ursprung.

Auf den Komes folgen:

f. 14: Hieronymus an Papst Damasus. „Novum opus."

f. 15: Prologus quattuor evangeliorum. „Plures fuisse."

f. 16': Eusebius an Carpianus. „Ammonius quidem."

f. 17: Hieronymus an Damasus. „Sciendum etiam."

Diese Reihenfolge der Stücke entspricht der Tabelle II a bei Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, 1906, S. 329.

Mit f. 18 beginnen die Kanonesbogen, welche bis zu f. 23' reichen (Fig. 34). Sie sind wesentlich einfacher gebildet wie im Admonter Evangeliar. Säulen und Bogen sind rot gezeichnet und mit geometrischen Mustern in Mattrot, Blaßgelb und Grün bedeckt. Die mittleren Kapitäle haben die Form eines Kopfes in Vorderansicht (braune Federzeichnung). Aus den beiden schlichten Eckkapitälen sprießt je ein grünes Akanthusblatt.

Zu Beginn der einzelnen Evangelien stehen wieder die Evangelistenbilder (Taf. VII, 1—4). Alle vier haben den gleichen Rahmen, jenes einfache „antikische" Dreistreifenband (rot-grün-rot oder rot-blau-rot), wie wir es ganz ähnlich im Perikopenbuch (Swarzenski,

Regensburger Buchmalerei, Abb. 75, und bei der Widmungsinschrift) finden. Von den vier in Seitenansicht dargestellten schreibenden Evangelisten entsprechen je zwei einander in der Arm- und Beinstellung: Matthäus und Lukas, Markus und Johannes. Differenziert sind sie nur in der Kopfhaltung. Matthäus wendet seinen Kopf leicht nach oben, Johannes dreht ihn zu stark und unnatürlich nach aufwärts, Markus beugt ihn leicht, Lukas stärker über das Buch. Dabei ist zu beachten, daß diese vier verschieden gerichteten Köpfe alle auf den gleichen Rumpf aufgesetzt sind: Der mit verrenktem Hals in die Höhe schauende Johannes hat den gleichen krummen Rücken und die gleiche Halsstellung wie der über sein Buch gebeugte Lukas. Es ging über das künstlerische Vermögen des Malers, ein Bewegungsmotiv mit allen Konsequenzen im ganzen Körper durchzubilden. Aus einer Stellung macht er vier, indem er einfach den Kopf immer in einer anderen Richtung aufsetzt. Die Einwirkung des „Simile“, die geringe Variationsfähigkeit in der Bildung der Gestalten wird hier besonders deutlich. Abgesehen von der verschiedenen Kopfstellung ist die Figur des Johannes fast eine wörtliche Kopie nach der des Markus. Die Schulterpartie, die Haltung des rechten Armes, die Bildung des rechten Fußes, die Form von Sitz, Schreibpult und Schemel ist bei allen vier Bildern genau die gleiche.

Vergleichen wir nun die Grazer Evangelistenbilder mit den Admontern, z. B. die beiden Markusbilder. Die Schulgemeinschaft ist auf den ersten Blick ersichtlich. Die Details der Gesichtszeichnung, Haar- und Bartbildung (Matthäus-Graz und Lukas-Admont) und Hände (gliederlose Finger) stimmen überein. Das Gleiche konstatieren wir, wenn wir das Perikopenbuch zum Vergleiche heranziehen. Man vergleiche den Kopf des Markus und den des greisen Magiers bei der Anbetung der Könige (Taf. VII, 2 und Fig. 20), des Matthäus und des Nikodemus bei der Kreuzabnahme (Taf. VII, 1 und Swarzenski Nr. 85), den des Lukas und des jungen Magiers links oder besonders des Engels am Grabe (Taf. VII, 3 und Fig. 20, 24), die Schenkelpartie des Markus und die des Christus beim Einzug in Jerusalem (Taf. VII, 2 und Fig. 21), die Fußstellung beim Markus und Johannes (Taf. VII, 2 und 4) mit der des Josef bei der Wanderung nach Bethlehem, des Täufers, des schreitenden Apostels beim Einzug in Jerusalem, des Nikodemus, des ungläubigen Thomas (Fig. 21, Swarzenski Nr. 77, 80, 83, 85, 87).

Trotz dieser großen Übereinstimmung der Formen glaube ich nicht, daß auch das Grazer Evangeliar vom Kustos Berthold gemalt ist. Was mich dazu bestimmt, ist vor allem das verschiedene Kolorit. Durch die Liebenswürdigkeit der Bibliotheksleitung in Graz und des hochwürdigen Herrn P. Friedrich Fiedler, Bibliothekars des Stiftes Admont, denen ich auch an dieser Stelle den geziemenden Dank ausspreche, war es mir ermöglicht, die Grazer und die Admonter Handschrift im Institut für österreichische Geschichtsforschung in Wien zu vergleichen. Hat man die Originale nebeneinander liegen, so springt der Unterschied der Farbentechnik in die Augen. Schon die farbige Behandlung des Gesichtes ist im Grazer Evangeliar eine wesentlich andere. Als Grundton wird hier der Pergamentton selbst verwendet; die Schatten längs des Gesichtsrandes, um den Augen, an der inneren Nasen- und äußeren Halsseite sind in einem zarten hellen Olivgrün eingetragen. Das Rosa findet sich beim Matthäus an denselben Stellen wie in der Admonter Handschrift (Stirnzwickel, Strich über dem Oberlid, Linien am Nasenrücken, Wangenfleck, Unterlippe), bei den übrigen Köpfen aber nur als Wangenfleck.

Während im Admonter Evangeliar und im Perikopenbuch bei der Innenzeichnung des Gesichtes Brauen, Wimpern und Mundlinie in dünnen schwarzen Linien gezeichnet sind

und nur die Nase in braunen, sind hier alle diese Linien stärker und in einem kräftigen Kastanienbraun gezogen; der für Berthold charakteristische schwarze Nasenlochstrich fehlt.

Die koloristische Wirkung des Gesichtes ist also hier eine wesentlich andere als bei den beiden anderen Handschriften. Sie ist nicht wie bei diesen auf den harmonischen Zu-



Fig. 32 Evangeliar a X 6, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme Buberl)

sammenklang von vier wenig kontrastierenden Farben (Sandgelb, Rosa, Deckweiß, Blaßgrün), sondern auf den stärkeren Kontrast der saftgrünen Schatten mit dem Pergamentton aufgebaut, wobei auch die kräftigen braunen Linien der Innenzeichnung als farbige, nicht wie dort als rein zeichnerische Werte, mitwirken. Auch die Haare der beiden jüngeren Evangelisten (Matthäus und Lukas) sind in einem leuchtenden Ockergelb gehalten, wobei die



Fig. 33 Evangeliar a X 6, Stift St. Peter in Salzburg. (Aufnahme BUBERL.)

Lockensträhne wieder in dem warmen Kastanienbraun eingezeichnet sind, während im Admonter Evangeliar ein schmutziges dumpfes Braungelb und ein Grauschwarz dafür verwendet wird. Bei den Gewändern finden wir die Linien in Deckweiß, die Berthold in sauber gezogenen parallelen Lagen in reichem Maße anzuwenden liebt, hier viel spärlicher und markanter eingetragen; auch ist das Weiß dumpfer und kommt weniger zur Geltung gegenüber den Faltenlinien, die hier ebenfalls kräftiger gezogen und sparsamer verwendet sind als im Admonter Evangeliar.

Der Miniator des Grazer Evangelienbuches malt nicht so peinlich akkurat, aber auch nicht mehr so steif wie Berthold, ein frischerer Zug geht durch seine freilich auch noch recht unbeholfenen Evangelistengestalten.

Diese Verschiedenheiten veranlassen mich, für das Grazer Evangelienbuch einen andern Maler anzunehmen wie für die beiden anderen Bilderhandschriften. Er gehört aber zweifellos derselben Schule an wie Kustos Berthold und steht zu ihm in den engsten Beziehungen,[6]) und zwar halte ich Berthold für den Meister, den Grazer Miniator für den Schüler.

[6]) Man beachte noch, daß die Zeichnung der Sandalenriemen und die Nichteinzeichnung der Nägel an Fingern und Zehen dem Perikopenbuch, nicht aber dem Admonter Evangeliar entspricht.

Die Initialornamentik des Grazer Evangeliars, eine Initiale zu Beginn jedes Evangeliums (Fig. 35), entspricht in der Zeichnung der Buchstaben und Ranken ganz der des Meisters Berthold. Nur sind die Initialen ockergelb bemalt und rot konturiert und stehen auf einem blauen Grund oder sie sind einfach in roter Federzeichnung gegeben.

Es erübrigt uns noch eine Schriftuntersuchung der drei Handschriften. Diese ergibt folgendes:

Das Grazer Evangeliar (Fig. 35) ist durchaus von einer Hand geschrieben. Im Admonter Evangeliar (Fig. 36) sind zwei Hände zu unterscheiden, die Schreiber A von f. 1—20'

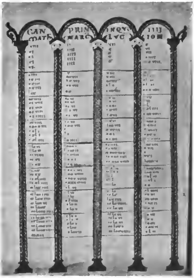


Fig. 34 Evangeliar, Graz, Universitätsbibliothek, Kod. 805. (Aufnahme Buberl.)

und 86'—236' und B von 21—84. Der Schreiber des Grazer Evangeliars steht der Hand A des Admonter Evangeliars außerordentlich nahe (man vergleiche die Fig. 35 und 36), doch zwingen uns kleine, aber charakteristische Verschiedenheiten von ihrer Identifizierung miteinander abzusehen. Doch soviel ist klar, daß alle drei aus derselben Schreibschule hervorgegangen sind, und daß das Grazer Evangeliar nicht viel später geschrieben sein kann als das Admonter. Die Schrift dieser beiden Kodizes entspricht der in der zweiten Hälfte des XI. Jhs. in Südostdeutschland üblichen.

Das Salzburger Perikopenbuch (Fig. 27) ist eleganter, kalligraphisch schöner geschrieben. Der Schreiber läßt sich mit keinem der beiden steirischen Evangeliare identifizieren, seine Schrift zeigt aber, wenn sie auch etwas jünger scheint, doch dieselben Schul-

eigentümlichkeiten. Wenn also das „fecerit“ bedeuten sollte, daß Berthold das Perikopenbuch geschrieben habe, was durchaus nicht von vornherein ausgemacht ist, so wäre er beim Admonter Evangeliar nur als Maler beteiligt gewesen. Nach dem heutigen Stande der paläographischen Forschung, die, zu sehr von der Diplomatik in Anspruch genommen, der Buchschrift bis in die jüngste Zeit weniger Aufmerksamkeit zuwenden konnte, so daß

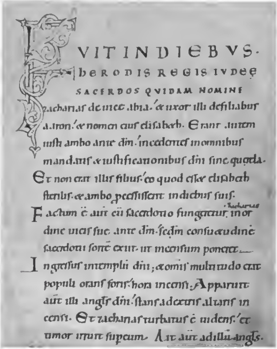

FVIT IN DIEBVS·
HERODIS REGIS IVDEĘ
SACERDOS QVIDAM NOMINE
zacharias de uice abia. & uxor illi de filiabus
aaron. & nomen eius elisabeth. Erant autem
iusti ambo ante dm. incedentes in omnibus
mandatis & iustificationibus dni sine querela.
Et non erat illis filius. eo quod esset elisabeth
sterilis. & ambo processissent in diebus suis.
Factum ē aut cū sacerdotio fungeretur zacharias in or
dine uicis suę ante dm. sedm consuetudine
sacerdotii sorte exiit. ut incensum poneret.
Ingressus in templi dni; & omnis multitudo erat
populi orans foris hora incensi. Apparuit
aut illi angls dni. stans a dextris altaris in
censi. Et zacharias turbatus ē uidens. & ti
mor irruit super eum. Ait aut ad illu angls.

Fig. 35 Evangeliar, Graz, Universitätsbibliothek, Kod. 805.
(Aufnahme Buberl.)

es an Spezialuntersuchungen über die Entwicklung der Bücherschrift in engerbegrenzten Gebieten fast ganz mangelt — Vorarbeiten, deren die Miniaturenkunde dringend bedarf —, ist es schwer, Schriften mit apodiktischer Sicherheit in gewisse Schulen einzureihen. Doch wird der Salzburger Charakter namentlich der Schrift des Perikopenbuches deutlich, wenn man sie mit späteren Salzburger Prachthandschriften vergleicht, wie z. B. dem herrlichen Antifonar in St. Peter (XII. Jh., Mitte)[1].

[1]) Chroust, Monumenta palaeographica, Lief. VIII 6, 7, 8.

Die drei Bilderhandschriften, die sich mit Kustos Berthold in Verbindung bringen lassen, liegen heute noch in Bibliotheken der Salzburger Diözese. Die eine ist durch eine feierliche Inschrift dem Patron des Stiftes St. Peter gewidmet. Die zweite befindet sich in Admont. Da sich in der dortigen Bibliothek, wie schon oben gesagt, die Bücherbestände fast ungeschmälert erhalten haben, so ist mit gutem Recht anzunehmen, daß sie seit jeher dort lag. Wann kam sie aber nach Admont? Als Erzbischof Gebbard im Jahre 1074 das Stift gründete, schenkte er auch „ornamenta complura auro, argento et serico valde preciosa, vestimenta scilicet sacerdotalia, libros, calices et queque divinis ministeriis necessaria.“[8]) Die Bücher werden also ausdrücklich hervorgehoben. Da nun unser Evangeliar aus stilistischen Gründen mit Swarzenski in die zweite Hälfte des XI. Jhs. gesetzt werden muß, ander-

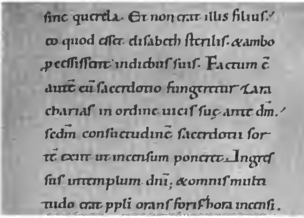

sine querela. Et non erat illis filius.
eo quod esset elisabeth sterilis. & ambo
processissent in diebus suis. Factum ē
autē cū sacerdotio fungeretur zacha
rias in ordine uicis suę ante dm̄.
scdm̄ consuetudinē sacerdotii sor
tē exiit ut incensum poneret. Ingres
sus in templum dn̄i; & omnis multi
tudo erat ppli orans foris hora incensi.

Fig. 36 Evangeliar, Stift Admont (Aufnahme Buberl)

seits seine Entstehung in St. Peter in Salzburg, woher Gebhard die ersten Mönche (Arnold als Vorsteher und zwölf Genossen) für seine Gründung nahm,[9]) nach unseren Darlegungen nicht bezweifelt werden kann, so ist wohl die Vermutung begründet, das unser Evangeliar im Jahre 1074 von Erzbischof Gebhard dem Kloster Admont geschenkt oder bei der Gründung von den Mönchen aus St. Peter mitgebracht wurde.[10])

Das Grazer Evangelienbuch war im Besitz des Jesuitenkollegiums. Da es ausgeschlossen ist, daß die Handschrift erst durch die Jesuiten aus Salzburg in die Steiermark kam, so muß sie sich schon früher außerhalb Salzburgs befunden haben. Die Jesuiten brachten ihre Handschriftensammlung durch Kauf zusammen. Ich vermute nun, daß sie unsere Handschrift

[8]) Mon. Germ. S. XI, 36.

[9]) Chronicon novissimum S. Petri, S. 191.

[10]) Ich muß schon hier bemerken, daß die bilderreiche zweibändige Riesenbibel A B in Admont, die sogenannte Gebhardsbibel, die von der Tradition als ein Geschenk des Stifters bezeichnet und daher (auch von Wattenbach, Neuwirth, Wichner) ins XI. Jh. gesetzt wird, erst ein Hauptwerk der blühenden Salzburger Malerschule um 1140 ist. Sie befand sich im XII. und XIII. Jh. in einem ungarischen Kloster und kam frühestens am Ende des XIII. Jhs. nach Admont.

aus Gurk erworben haben. Gurk ist nämlich ebenfalls eine **Gründung Gebhards**, und **zwar aus dem Jahre 1072**. Die Annahme, daß das Grazer Evangeliar bei dieser Gelegenheit als Geschenk Gebhards nach Gurk kam, liegt außerordentlich nahe.

Beide Hypothesen erhalten dadurch, daß sie sich gegenseitig stützen und mit unseren Resultaten vollkommen zusammengehen, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Wir kommen also zu dem Ergebnis: **Die drei Miniaturenhandschriften, das Perikopenbuch in St. Peter-Salzburg, die Evangeliare Nr. 511 in Admont und Nr. 805 in Graz sind Werke einer Salzburger Malerschule um 1070. Die beiden ersteren Handschriften sind von der Hand des Kustos Berthold, die letztere von der Hand eines seiner Schüler.**

Die beste Probe für die Richtigkeit unserer Beweisführung bildet ein bilderreiches Evangelienbuch, das nur zwei Dezennien nach den Werken des Kustos Berthold entstanden ist und unzweifelhaft in Regensburg (St. Emmeram) hergestellt wurde. Während wir in Salzburg deutlich verfolgen können, wie der Stil des XII. Jhs. aus dem des Meisters Berthold und seiner Schule hervorgeht, stehen wir in dem **Evangeliar Heinrichs IV. im Dome zu Krakau**[11]) einem Werke gegenüber, das stilistisch von den Arbeiten Meister Bertholds total verschieden ist. Weder in der Formensprache, noch im Kolorit bestehen Beziehungen. Das Heinrichsevangeliar zeigt keine Spur des für Berthold so charakteristischen byzantinischen Einflusses, es ist ganz deutsch und schließt sich, wie Swarzenski selbst ganz richtig hervorhebt, am nächsten dem Freisinger Missale des Bischofs Ellenhardt in Bamberg (Handschrift Ed. III, 11) und dem Perikopenbuch aus Altomünster in München, Clm. 2938, Clm. 141, an, vertritt also eine spezifisch bayrische, von der Salzburger byzantinisierenden ganz verschiedene Stilrichtung. Diese auffallende Tatsache ist natürlich Swarzenski nicht entgangen.[12]) Sie zwang ihn dazu, ein Aussterben der lokalen Entwicklung anzunehmen, die ihren letzten Ausdruck in Berthold gefunden hätte. Gegenüber diesem Erklärungsversuche dürfte unsere Darstellung als die einfachere, zwanglosere, natürlichere erscheinen.

IV.

Ist nun diese Salzburger Malerschule der zweiten Hälfte des XI. Jhs., deren Werke wir oben besprochen haben, eine Filiale der Regensburger Schule oder ist sie durchaus bodenständig? Nach Swarzenski müßte man das erstere annehmen Der erste Grund, den er für seine Behauptung der stilistischen Zugehörigkeit des Meisters Berthold zur Regensburger

[11]) Thausing und Riegel, Evangeliarium Heinrichs V. in der Krakauer Schloßkathedrale (mit 5 Tafeln). Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, Neue Folge, XIII, 1887, S. 1 ff. — Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 178 bis 189, Abb. Nr. 92—101.

[12]) Während Swarzenski zuerst sagt „Bertolt . . . zeigt bereits eine Weiterbildung, die in entscheidenden Dingen dem entspricht, was uns erst in dem letzten, ganz gesicherten Werk unserer Regensburger Schule, dem Evangelienbuch Hs. IV in K., entgegentreten wird" (S. 157) und „die technische Ausführung der Gewandung steht dem St. Emmeramer Evangeliar Heinrichs IV. im Krakauer Dome bereits näher als den bisher betrachteten Denkmälern" (S. 166), gibt er später selbst zu: „Alles dies bildet den **denkbar schärfsten Gegensatz** zu dem byzantinisierenden Typus, den noch Bertolt im Anschluß an die früheren Hauptwerke unserer Schule zeigt und findet dagegen eine ganz schlagende Übereinstimmung in dem späten Perikopenbuch der Provinzialschule" (S. 187). Das Fehlen des **roten Farbenfleckes** auf den Wangen, „der weiterhin auch für die blühende Malerei der Salzburger Schule im XII. Jh. charakteristisch wird" bildet „einen bemerkenswerten technischen Unterschied gegenüber den bisherigen Arbeiten unserer Schule" (S. 188). Die Eintragung der Konturen und Gesichtszeichnung steht „in starkem Gegensatz zu Meister Bertolt" (S. 188). „. . . . so daß auch **der Gewandstil** unseres Künstlers den **späten Werken der Provinzialschule** . . . viel näher steht, als den früheren einheimischen Arbeiten" (S. 189).



Fig. 37 Perikopenbuch aus Salzburg. München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm. 15713, Cim. 179.
(Aufnahme BUBERL.)

Schule anführt, die Behauptung nämlich, daß das, was sich aua dieser Zeit an künstlerischen Arbeiten, die in Salzburg entstanden sind, nachweisen läßt, einen unbedeutenden Charakter zeige, der sich wesentlich von dem des Perikopenbuches unterscheide, ist durch den Nachweis der beiden steirischen Perikopenbücher hinfällig geworden. Der zweite, maßgebende Grund ist nach SWARZENSKI die stilistische und ikonographische Abhängigkeit Bertholds von dem Münchener Perikopenbuch, für das er gleichfalls Regensburger Entstehung behauptet.

Das Perikopenbuch Clm. 15713, Cim. 179 der Staatsbibliothek in München[13]) ist durch seinen reichen Miniaturenschmuck „eines der bedeutendsten Kunstdenkmäler seiner Zeit". Für seine Entstehung in Regensburg führt SWARZENSKI zunächst an, daß gleich zu Beginn der Handschrift in einer Urkundenabschrift der Bischof Kuno von Regensburg (1126—1132) genannt wird, und daß die überschriftslose Perikope zwischen Mariä Geburt und dem Michaelstag (8. und 29. September) „Confiteor tibi pater caeli et terrae" sich nur auf den Emmeramstag beziehen könne. Dagegen hat nun Stefan Beissel,[14]) der auch für den Salzburger Ursprung des Perikopenbuches des Kustos Berthold eingetreten ist, geltend gemacht, daß die vom 17. Juni 1131 datierte Urkunde sich auf die von Erzbischof Konrad von Salzburg bestimmte Grenze von Gurk beziehe, daß die angeführte Perikope

[13]) SWARZENSKI, Regensburger Buchmalerei, S. 136 bis 155, Abb. Nr. 54—72.

[14]) Stimmen aus Maria-Laach, LXI (1901) S. 318. — Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg 1906, S. 275.

zum Fest des hl. Rupert von Salzburg gehöre, daß endlich auf dem Titelblatte die Gesetzesübergabe an Petrus, den Patron Salzburgs, dargestellt sei. Dementsprechend behauptet Beissel, daß das Perikopenbuch nicht in Regensburg, sondern in Salzburg entstanden sei.

Wir können die Gründe für die Salzburger Entstehung dieser Handschrift noch präzisieren. Das Perikopenbuch lag bis in den Anfang des XIX. Jhs. in der erzbischöflichen Hofbibliothek in Salzburg. Die Urkunde vom Jahre 1131, deren Abschrift auf der Vorderseite des ersten Blattes eingetragen ist, und deren Original jetzt im Wiener Staatsarchiv liegt, ist vom Erzbischof Konrad I. ausgestellt; dieser beurkundet, daß er nach Herstellung allgemeineren Friedens „unverweilt daran gegangen sei, unter Beihilfe zweier durch Weisheit, Erfahrung und Tugend besonders ausgezeichneter Männer, der Bischöfe Kuno von Regensburg und Egbert von Münster, die kirchlichen Zustände seines Erzbistums zu regeln.... und Vergessenes nachzuholen." Dabei sei vom Herzog Engelbert von Kärnten in Erinnerung gebracht worden, daß das Bistum Gurk noch immer einer genauen Grenzbestimmung entbehre; diese wird nun im Folgenden gegeben.[15]) Diese Urkunde hat nur für Salzburg und Gurk ein näheres Interesse, keineswegs aber für Regensburg, dessen Bischof nur als Zeuge angeführt wird. Derartige Urkundenabschriften in Büchern werden gemacht, um im Falle des Verlustes der Originalurkunde einen Beleg in den Händen zu haben. Das Original der Wiener Staatsbibliothek stammt aus dem erzbischöflichen Archiv in Salzburg, folglich muß — da Gurk nicht in Betracht kommt — auch die Abschrift in ein Salzburger Buch eingetragen worden sein, d. h. das Perikopenbuch war schon im Jahre 1131 (die Abschrift ist gleichzeitig) in der erzbischöflichen Bibliothek in Salzburg. Die Wahrscheinlichkeit, daß es schon seit seiner Entstehung (zweites Drittel des XI. Jhs.) hier lag, ist somit sehr groß.

Wie schon Swarzenski hervorgehoben hat, hat Berthold in seinem Perikopenbuch für eine ganze Reihe von Szenen das ikonographische Schema dem Münchener Perikopenbuche entnommen (Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Steinigung des hl. Stephanus, Tod des hl. Johannes, Wanderung nach Bethlehem, Anbetung der Könige, Christus im Tempel, Hochzeit zu Kana, Darbringung im Tempel, die Frauen am Grabe, der ungläubige Thomas, Kreuzigung Petri). Die Übereinstimmung ist in manchen Fällen eine so schlagende (Berthold kopiert ganze Figuren, manche seiner Szenen sind direkte Ausschnitte aus Cim. 179), daß man gar nicht daran zweifeln kann, daß das Münchener Perikopenbuch dem Kustos Berthold vorgelegen ist. Da wir nun Berthold als einen Künstler nachgewiesen haben, der in Salzburg und nicht in Regensburg gearbeitet hat, so ist es zumindest sehr wahrscheinlich, daß er das Münchener Perikopenbuch — da man es aus Regensburg wohl kaum entlehnt hätte — in Salzburg benützt hat, daß es sich also nicht erst 1131, wie wir schon oben mit Sicherheit nachgewiesen haben, sondern schon in den siebziger Jahren des XI. Jhs. in Salzburg befunden hat.

Ausschlaggebend aber dafür, daß das Münchener Perikopenbuch von vornherein für — also wahrscheinlich auch in — Salzburg geschrieben wurde, ist die Perikope „Confiteor tibi pater caeli et terrae". Ein Blick in die Komestabelle bei Swarzenski (S. 216) zeigt, daß die in den Regensburger Handschriften übliche Perikope zum Emmeramstag (22. Sep-

[15]) Andreas von Meiller, Regesten zur Geschichte der Salzburger Erzbischöfe von 1106—1246. Wien 1866, S. 23, Nr. 133.

tember) „Videns Jesus turbas“ ist, eine Perikope, die sowohl im Münchener Perikopenbuch Cim. 179, als auch im Perikopenbuch des Kustos Berthold und im Kapitular des Grazer Evangelienbuches bezeichnenderweise fehlt. Dagegen ist die Perikope „Confiteor“ die für Salzburg charakteristische zum Rupertstag (24. September) und findet sich (wie bei



Fig. 38 Perikopenbuch aus Salzburg, München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm. 15713, Cim. 179. (Aufnahme Buberl)

allen Salzburger Handschriften des XII. Jhs.) auch im Perikopenbuch des Kustos Berthold und im Grazer Evangeliar, während sie in allen wirklichen Regensburger Handschriften fehlt. Es ist daher zweifellos, daß das Münchener Perikopenbuch Cim. 179 ebenfalls für Salzburg gearbeitet ist.

Dafür spricht auch — wie Beissel sehr richtig bemerkt — die „Traditio legis“ des Titelblattes. Genau dieselbe Darstellung zeigt das Portalrelief der Kirche St. Peter in

Salzburg und f. 113 des Breviers aus dem Kloster Nonnberg in Salzburg in der Münchener Staatsbibliothek, Clm. 15.902 (Anfang des XIII. Jh.).[16])

Das Perikopenbuch in München ist also ebenso sicher für Salzburg gearbeitet, wie das Perikopenbuch des Kustos Berthold. Swarzenski weist es der Regensburger Schule zu wegen des engen stilistischen Zusammenhanges des Miniators I mit dem Sakramentar Heinrichs II. in München (Clm. 4456, Cim. 60). An der Ausstattung des Münchener Perikopenbuches sind nämlich — wie Swarzenski richtig dargelegt hat — drei Hände beteiligt. Der Miniator I, auf den acht Miniaturen fallen (f. 1, 1' oberer Teil, 4', 5', 16', 17, 19', 22) steht stark unter byzantinischem Einfluß (Fig. 37, 38). Byzantinisierend ist vor allem das Kolorit, im Inkarnat sowohl (ockergelber Grundton mit olivgrünen Schatten, zart vertriebene, zinnoberrote Wangenflecke, weiße malerisch breit aufgetragene Lichter, schwarze Innenzeichnung), als auch im Gewand (hier sind besonders die unruhigen weißen Lichter charakteristisch). Aber auch die Formenbildung steht ganz unter griechischem Einfluß. Im Gegensatz dazu sind die Miniatoren II (f. 3, 6, 6', 14, 24', 29', 37', 40) und III (f. 1' unterer Teil, 7', 12) (Fig. 40, 41) ganz deutsch und stehen unter dem Einfluß der Reichenauer Schule (Vögeschule).

Der stilistische Zusammenhang des Miniators I des Perikopenbuches mit dem Manne, der im Sakramentar Heinrichs II. die zwei Heinrichsbilder (Fig. 39), den Gregor und die Frauen am Grabe, gemalt hat (Swarzenski, Abb. 17, 19, 20, 21), läßt sich nicht hinwegleugnen. Dadurch wird die Sache kompliziert, denn das Sakramentar ist ebenso sicher für Regensburg, als das Perikopenbuch für Salzburg gemalt. Das beweist der hervorragende Platz, den St. Emmeram im Krönungsbilde einnimmt, sowie die Tatsache, daß eine Reihe von Blättern aus dem Kodex aureus kopiert ist.

Müssen wir uns also, trotzdem aus einer Reihe von Gründen klar hervorgeht, daß das Münchener Perikopenbuch für Salzburg bestimmt war und dort nachweislich auch schon im XI. Jh. lag, nicht doch für die Regensburger Entstehung der Handschrift entschließen? Ich glaube nicht, denn gegen den Miniator I haben wir ein Äquivalent im Miniator III. Fassen wir seine drei Miniaturen näher ins Auge (Fig. 30, 31, Swarzenski Nr. 56, 62, 63), so muß uns die Ähnlichkeit mit den Miniaturen des Salzburger Evangeliars a X 6 auffallen, eine Verwandtschaft, die Swarzenski[17]) entgangen zu sein scheint. Man vergleiche bezüglich der charakteristischen Art der Faltenbildung den Apostel hinter Johannes (Fig. 40) mit dem Jünger rechts auf unserer Fig. 32, die Fußstellung des Christus auf dieser Abbildung mit jener des Apostels ganz links (Fig. 40), die Maria der Verkündigung im Salzburger Evangeliar (Fig. 33) mit jener im Perikopenbuch bei der Darstellung des ungläubigen Thomas (Swarzenski, Abb. 70), die vom Miniator II herrührt. Besonders wichtig aber ist die große Übereinstimmung in der Gesichtsbehandlung. Wir treffen beim Miniator III fast genau dasselbe merkwürdige Tätowierungssystem in Weiß, das uns beim Salzburger Evangeliar a X 6 so aufgefallen ist. Auf dem hellgelben oder rötlichen Grundton sind in starkem Weiß aufgetragen: Ein Kreis in der Stirnmitte, zwei Halbmonde über den Brauen, zwei Kreise oder Halbmonde auf den Wangen, ein Streifen am Nasenrücken und einer über der Oberlippe, ein kreisrunder Fleck am Kinn, Halbmonde am Hals.

[16]) Von Haseloff (in André Michel, Histoire de l'Art, Paris 1907, S. 321, Fig. 245) fälschlich als das älteste Werk der Salzburger Schule des XII. Jhs. bezeichnet.

[17]) „Eine bestimmte Beziehung zu auswärtigen Kunstkreisen kann ich nicht nachweisen." Swarzenski, l. c. S. 153.



Fig. 39 Sakramentar Heinrichs II., München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm. 4456, Cim. 60. (Aufnahme Buberl.)

Nun können wir vorläufig den Salzburger Ursprung des Evangeliars a X 6 allerdings nicht mit Evidenz nachweisen, wissen aber doch, daß es schon in der zweiten Hälfte des XI. Jhs. in St. Peter lag, dürfen also schließen, daß es schon zur Zeit seiner Entstehung (Anfang des XI. Jhs.) sich dort befand und wenigstens die Vermutung aussprechen, daß es auch in Salzburg entstanden ist.

Dann dürfen wir aber auch den Miniator III des Perikopenbuches als einen Salzburger bezeichnen und die Handschrift ganz für Salzburg in Anspruch nehmen. Ich gebe zu, daß die stilistische Übereinstimmung des Miniators I mit den vier Miniaturen des sicher Regensburgischen Sakramentars stärker in die Wagschale fällt, als jene des Miniators III mit einem Werke, für das der Salzburger Ursprung sich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen läßt. Den Ausschlag zugunsten der Salzburger Entstehung gibt aber dann doch meines Erachtens die zweifellose Bestimmung für Salzburg. Die Sache steht also so: Auch wenn man Swarzenski bezüglich der Regensburger Entstehung des Münchener Perikopenbuches zustimmen sollte, so muß man doch zugeben, daß es von vornherein für Salzburg bestimmt, dort immer lag und für die Salzburger Malerschule der zweiten Hälfte des XI. Jhs., die wir mit Sicherheit nachgewiesen haben, von Einfluß wurde.

V.

Swarzenski hat das Münchener Perikopenbuch Cim. 179 und das des Kustos Berthold auf Grund der Zusammenhänge des ersteren mit dem Sakramentar nach Regensburg verlegt.

Nun sind von den fünf Handschriften, die nach S. für Regensburg in Betracht kämen (denn es sind noch die beiden Evangeliare in Graz und Admont dazugekommen), drei sicher salzburgisch, eine sicher für Salzburg geschrieben und nur eine sicher regensburgisch. Ich behaupte daher, daß der byzantinisierende Miniator, der im Sakramentar die vier Bilder



Fig. 40 Perikopenbuch aus Salzburg, München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm. 15713, Cim. 179. (Aufnahme Hofphotograph Teufel, München)

gemalt hat, aus der Salzburger Schule hervorging, daß also auch das Perikopenbuch Cim. 179 eine Salzburger Arbeit sei, das Sakramentar zwar in Regensburg, aber unter Beteiligung eines Künstlers entstanden sei, der aus der Salzburger Schule hervorging.

Im XII. Jh., zur Zeit der Erzbischöfe Konrad I. und Eberhard I. blüht in Salzburg eine imposante Malerschule, deren prächtige Hauptwerke das große Antiphonar in St. Peter-Salzburg, die zweibändige Riesenbibel in Admont, eine Bibel im Kloster Michaelbeuern, eine Bibel Kod. Nr. 121 in Erlangen, ein Perikopenbuch Clm. 15.903 und ein Brevier aus dem Kloster Nonnberg-Salzburg Clm. 15.902 in München sind. Dazu kommen noch eine große Anzahl von Handschriften mit Federzeichnungen. Diese Salzburger Hauptschule — von ihr abhängige Filialschulen, die aber meist nur die Federzeichnung pflegen, lassen sich in einer Reihe

von österreichischen und steirischen Klöstern nachweisen — arbeitet unter starkem byzantinischen Einfluß. Nach den Andeutungen, die Swarzenski bisher darüber gegeben hat, nimmt er an, daß Salzburg, dessen Kunstschaffen im XI. Jh. bedeutungslos gewesen sei, im XII. Jh. die Rolle der byzantinisierenden Regensburger Schule aufnahm, daß also sozusagen der byzantinisierende Stil am Ausgang des XI. Jh. plötzlich von Regensburg nach Salzburg übersiedelte. Salzburg, das mächtige Erzstift, das kulturelle Zentrum Südostdeutschlands, der Ausgangspunkt der Kolonisation der slawischen Alpenländer, von dem zahlreiche Kirchenbauten ausgingen, die alle malerischen Schmuck erhalten mußten,[18]) dessen Klöster seit Arno Hochsitze geistigen Lebens waren, sollte im XI. Jh. keine eigenen Maler von Bedeutung besessen haben?



Fig. 41 Perikopenbuch aus Salzburg, München, Hof- und Staatsbibliothek, Clm. 15713, Cim. 179. (Aufnahme Hofphotograph Teufel, München)

Der byzantinisierende Miniator des Sakramentars Heinrichs II. fällt in seiner stilistischen Eigenart völlig aus dem Charakter der eigentlichen Regensburger Schule (Regelbuch von Niedermünster, Evangeliar der Uta von Niedermünster, Evangeliar des Kaisers Heinrich in der Vatikana) heraus. Sein byzantinisierender Stil ist dort ein fremdes Gewächs, das keine Wurzel gefaßt hat. In Salzburg aber ist die ganze Malerei des XI. und XII. Jhs. völlig byzantinisierend, hier, wo die nächsten Beziehungen zu Aquileia und damit zu Venetien vorliegen, ist der byzantinisierende Stil heimatsberechtigt. Nimmt man an, daß auch der byzantinisierende Miniator des Sakramentars aus der Salz-

[18]) Über die monumentale Malerei dieser Zeit in Salzburg und Österreich überhaupt hoffe ich in Bälde an anderer Stelle eingehen zu können.

burger Schule hervorging, so ergibt sich eine ganz einfache Lösung dieser „byzantinischen Frage“:

Schon im Anfang des XI. Jhs., vielleicht noch früher, setzt der byzantinische Einfluß in Salzburg ein. Das Perikopenbuch in München, eine Salzburger Arbeit, zeigt uns, wie sich dieser neue byzantinisierende Stil mit dem älteren, von Südwestdeutschland (Reichenau) aus beeinflußten kreuzt. In den Werken des Kustos Berthold und seiner Schule aus der zweiten Hälfte des XI. Jhs. ist der byzantinisierende Stil in Salzburg schon vollkommen durchgedrungen; die neue Malerei des XII. Jhs. konnte, als sie Erzbischof Konrad I. vor monumentale Aufgaben stellte, direkt an alte heimische Traditionen anknüpfen und so entstand in ununterbrochener Entwicklung — freilich unter erneutem griechischen Einfluß — der lebenskräftige Salzburger Stil des XII. Jhs., der von so großer Bedeutung für die Entwicklung der ganzen deutschen Malerei der Stauferzeit werden sollte.



UNBEKANNTER MEISTER: GRABLEGUNG. ST. PETER IN SALZBURG

Ein Werk aus der Schule Zeitbloms

Von Otto Fischer

Noch immer, scheint es, findet sich für die Freunde der altdeutschen Kunst Gelegenheit, auf unbeachtete Werke zu stoßen, die nicht nur von hohem historischen Interesse sind, deren Schönheit vielmehr auch dem unvorbereiteten Auge einen reinen Genuß zu bieten vermag. Gerade in Österreich mag in alten Kirchen, in Klöstern und Schlössern derart noch manches verborgene Kleinod stecken.

Das Gemälde, das hier zum ersten Male besprochen und abgebildet wird, befindet sich im Vorzimmer der Prälatur von St. Peter in Salzburg; wir verdanken dem hochwürdigen Herrn Prälaten Willibald Hauthaler die Erlaubnis der Publikation (Taf. VIII). Dargestellt ist die Grablegung Christi und das Bild ist, wie die Zahl auf dem Grabsteine besagt, im Jahre 1521 gemalt. Die Maße sind 78 und 137 *cm*, der Malgrund ist weiches Holz mit dünner Kreidegrundierung, die Farben sind ebenfalls dünn aufgetragen und Lasuren gerne verwandt. Die Erhaltung ist im ganzen vorzüglich, nur wenige Stellen sind leicht geflickt worden und ein neuer Firnisüberzug hat keine Trübung gebracht. Freilich bedroht ein Sprung im Brett den guten Zustand und schon sind kleine Streifchen der Farbschicht abgeblättert. — Einer Beschreibung enthebt mich die Reproduktion; um aber eine möglichst richtige Vorstellung von dem farbigen Aussehen des Gemäldes zu vermitteln, lassen sich hier etwas umständliche, doch genaue Angaben nicht wohl vermeiden — über das Wesen des Kolorits soll damit noch nichts gesagt sein. Der Boden und der Hügel, welche die Folie des Ganzen bilden, sind in einem hellen, warmen Olivenbraun gehalten, dem das Grün der Pflanzen und Bäume untergeordnet ist. Die Luft in reinem, zur Rechten tiefen und links aufgelichteten Preußischblau. Dasselbe Blau etwas getrübt im Mantel der Klagenden links, klar und dunkel im Mantel Marias und zu feinem Blaugrau vermischt im Mantel der Knienden am rechten Bildrand. Rot (reines Karmin und mit Karmin gemischter Zinnober) ist über das ganze Bild, doch nur in kleinen Partien verstreut. Man findet es bei der Klagenden links (Kleid), bei dem vorderen Träger (Mantelfutter und Gürtel), bei Maria (Mantelfutter), Johannes (Kleid), der Frau über den beiden (Mantel) und bei der letzten der Frauen (Kleid). Es ist auch in der Kutte des zweiten Trägers enthalten, die zwischen Violett, Braun und Grau gehalten ist. Endlich kehrt es am Ärmel des Alten in der Gruft wieder, der im Schatten grün, im Licht rosig schimmert. Reines Saftgrün tritt am Mantel des vorderen Trägers in einer großen Fläche entgegen; es ist in den Tiefen unvermischt und in den hellen Partien gelblich abgetönt; im Mantelfutter des Johannes tritt es noch einmal

auf. Dieser ist in Weiß gehüllt, das lichte bläulichgraue Schatten hat und in der Haube der Frau über ihm wiederkehrt. Gelb endlich begegnet im Kopftuch der Frau am linken Rand, etwas getrübt, reiner bei dem vorderen Träger (Mütze, Gürteltasche, Schuhe), ganz licht in den blonden Locken des Johannes. Gelblich ist auch der Leichnam Christi, die Karnation im übrigen bräunlich und fast durchweg sehr hell.

Welche Bestimmung die Tafel einst hatte, das ist nicht mit Gewißheit zu sagen; man möchte an eine Altarpredella denken, doch kann sie auch für sich aufgehängt gewesen sein. Wahrscheinlich ist die Herkunft aus dem Kloster selbst — man weiß von keinem Abt, daß er Kunstwerke von anderswoher gesammelt hätte. Daß das Bild schon früh in Salzburg war, beweist eine genaue Kopie in der Stiftskirche Nonnberg, die von einem schlechten Maler zu Anfang des XVII. Jhs. gefertigt wurde; bezeichnenderweise hat dieser die Fläche überhöht und eine weite Landschaft zugefügt.

Unser Bild scheint unter den bekannten zeitgenössischen Werken allein zu stehen; es ist kein anderes bekannt geworden, das sichere Spuren der nämlichen Hand aufwiese. Die Frage nach dem Urheber wird vorläufig im Dunkel bleiben müssen, allein seine künstlerische Herkunft läßt sich erkennen. Die Gesichter der Maria und des Alten in der Höhle zeigen eine sehr nahe Verwandtschaft mit den Typen des Barthel Zeitblom von Ulm: schmale Züge, scharf und etwas eckig umrissen, vierkantige Stirn mit fast geraden, von der Nasenwurzel leicht aufsteigenden Brauenbögen, dünne, lang vorspringende Nase, feine herbe Lippen und ein kleines, doch betontes Kinn — das alles verrät die Schule des schwäbischen Meisters. Zu einem speziellen Vergleich eignen sich besonders die unteren Innenbilder des linken Flügels am Blaubeurener Hochaltar (neunziger Jahre des XV. Jhs., Kopf des Johannes!), dann etwa der große englische Gruß im Stuttgarter Museum (1496?, der Erzengel!), die Augsburger Valentinusbilder oder endlich die Beweinung im Germanischen Museum (Kopf des links stehenden Alten!). Gerade dieses letzte Werk, das späteste, das wir von Zeitblom besitzen, würde eine willkommene Parallele zu der Salzburger Grablegung bieten (Fig. 42). Allein der Anteil des Meisters selbst an diesem Bilde ist nicht sehr groß, in der Ausführung sind nur zwei oder drei Gestalten von ihm und im übrigen nichts als die Anlage des Ganzen. Selbst hier aber sind drei Figuren aus einem Dürerschen Holzschnitt entlehnt und die Vollendung rührt zum größten Teile von einem andern Maler.[1]) Allein man kann auch ohne ein gegenständliches Analogon den Schulcharakter unseres Werkes noch schärfer erkennen, wenn man der einmal gegebenen Spur nachgeht. Es atmet dieselbe Stimmung wie Zeitbloms Bilder: eine große Zartheit und Stille, und die Komposition hat die ruhige Klarheit, die man bei ihm gewohnt ist. Die vornehme Zurückhaltung etwa in der Gewandung und vor allem die reinen Umrisse weisen auf ihn zurück. Auf ihn die tieftönigen Farben, der warme Einklang des Kolorits, die großzügig unterordnende und doch so feine Behandlung der Landschaft, die Folie bleibt. Selbst die Karnation ist die seinige und das lichte Blond der Johanneslocken kommt so nur bei ihm vor.

Zeitblom, der größte Kolorist unter den Deutschen vom Ausgange des XV. Jhs., hat den Stil der deutschen Malerei seiner Zeit zu seinem reinsten Ausdrucke gebracht. Nachdem

[1]) Vielleicht findet sich an anderer Stelle Gelegenheit für den Nachweis, daß dieser Maler Leonhard Schäuffelein ist. Vgl. die Kreuzigung der Sammlung Soltmann und zwei Bilder bei Dr. Eissler in Wien; zur Landschaft auch die Tafeln des Germanischen Museums. Konrad Langes Hypothese, daß das Bild in die neunziger Jahre gehöre, und mit verschiedenen Fragmenten aus dem Wengenkloster zusammenhänge, ist unmöglich. („Der Wengenaltar Zeitbloms" in einer Mittwochsbeilage des „Schwäb. Merkur" April 1907.)

man sich um die Mitte des Jahrhunderts die Durchbildung der plastischen Form und ein gewisses Maß an räumlicher Wahrscheinlichkeit erobert hatte, nachdem eine neue Kraft des psychischen Ausdruckes gewonnen war, ging die folgende Generation mehr in die Breite und gelangte leicht zu einer leeren Übertreibung dessen, was die vorigen Meister aus dem



Fig. 42 Zeitblom, Beweinung Christi. Germanisches Museum in Nürnberg

innersten Bedürfen heraus geschaffen hatten. Man suchte durch Häufung zu ersetzen, was an tiefer Belebung mangelte. Der allgemeine Grundzug der zweiten Hälfte des Quattrocento zeigt sich auch hier: auf der einen Seite Verzerrung, auf der andern Überfeinerung. Hier war es Zeitblom, der zu einem, wie mir scheint, bewußten Vereinfachen schritt, nicht auf die Erweiterung der einmal vorhandenen Darstellungsmittel oder des Stoffkreises ausging, sondern jene mit sicherer Konzentration zu einem abgeklärten Stil entwickelte. Er

gibt nur die einfachsten Linien, nur das Notwendigste an Raum und Form. So kommt er zu einer großen Ruhe und Klarheit der Bildwirkung, zu einer wunderbaren Verinnerlichung der Stimmung und im Ausdrucke des weiblich Zarten zu einer letzten Verfeinerung. Über alles geht ihm die Farbe. Hier bildet er das alte Prinzip der Harmonisierung gleichwertiger Farbflächen zu einer solchen Feinheit aus, in der einzelnen Farbe zu so weichen Tiefen, im ganzen Bilde zu solch wohllautendem Einklang, daß seine Werke zu den größten koloristischen Leistungen aller Zeiten gehören. Diese Vollendung war es wohl, die seinen Ruhm bedingte und zahlreiche Schüler in seine Werkstatt führte; hier hätte sich auch am leichtesten der Schritt zur Lösung weiterer Probleme ergeben.[2]) Ob er getan und wie weit er selbständig getan wurde, das läßt sich heute noch nicht mit Sicherheit sagen. Es gibt eine große Menge Zeitblomischer Schulwerke, noch dem XV. und zum großen Teile dem folgenden Jahrhundert angehörig, die in ganz Süddeutschland zerstreut sind. Es finden sich bedeutende Sachen darunter und vielleicht lohnte es sich einmal, ihrem Zusammenhange nachzugehen. Von zwei Schülern des Meisters sind auch Namen und Werke bekannt: von Bernhard Strigel und Hans Maler, die beide auch in Österreich tätig waren.[3]) Zu keinem von beiden jedoch zeigt unser Werk nähere Beziehungen, sein Schöpfer steht neben ihnen als eine dritte und, wie mir scheint, größere Persönlichkeit. Von Hans Maler sind bisher nur Bildnisse bekannt geworden, die religiösen Darstellungen Strigels aber gehen nirgends über das hinaus, was sein Lehrer geschaffen hatte, und wirken meistens wie kleinlich-zierliche Nachbildungen. Gerade neben seinen Werken sieht man, wie nahe unser Maler auch der Begabung nach dem älteren Meister stand. Er hat denselben Sinn für die leise Stimmung, für die klare Linie und für die reine Schönheit der Farben. Man sieht aber auch, was den Stil des jüngeren Meisters von dem des früheren trennt.

Das Räumliche ist überzeugender geworden. Wo Zeitblom eine Landschaft gibt, da behält man das Gefühl, daß die Figuren vor ihr, nicht in ihr stehen und man hat es besonders, wenn die Farbenwirkung nicht mitspricht. Die Gestalten der Grablegung bewegen sich wahrhaftig vor dem Hügel, in den man den Toten trägt — schon die Steinplatte am Boden zeigt den räumlichen Abstand zwischen dem Rande des Bildes und dem Grabtore, die Bühne also, auf der die Spieler sind. Sodann gibt der Maler nicht mehr den Überblick über eine Landschaft, sondern einen Ausschnitt: nur den unteren Teil des Hügels, und dieser erfüllt das Bild, so wie man es etwa in Wirklichkeit sehen würde. Die emporstrebenden Stämme und Zweige sind abgeschnitten, man hat nur zu beiden Seiten einen Ausblick auf den tiefen Himmel oder auf leichtes Gewölk und weit entfernte Berge. Im einzelnen zeigt sich eine feine Beobachtung: an den mannigfach abgetonten Steinwänden hängt das Moos aus den feuchten Ritzen, am Erdhang sitzen Blumen und kleine Kräutlein und Gebüsch fällt über die Böschung nieder. Die Landschaft ist intimer, ist wahrhaftiger gesehen als in der vorausgehenden Zeit, allein sie ist nicht ein beherrschender Faktor im Bilde geworden. Wolf Hubers Beweinung in Feldkirch ist etwa gleichzeitig entstanden; bei ihr ist die Figurengruppe in eine hohe Abendlandschaft gesetzt, Natur und Menschen gleichwertig und als Einheit gesehen. Die Grablegung von St. Peter ist vor allem auf die Figuren angelegt.

Die einzelne Figur hat eine gesteigerte Plastik der Erscheinung; die Helligkeitsdifferenz der dunkelsten und lichtesten Stellen ist größer geworden, zugleich hat die plasti-

[2]) Schon bei Zeitblom selbst bemerkt man eine Entwicklung vom Harten zum Weichen, von der Farbe zum Ton.

[3]) Beide in Schwaz (Tirol); Strigel, Hofmaler Maximilians, auch in Wien. Auch Schaffner und Schäufelein sind von Zeitblom beeinflußt.

sche Klarheit gewonnen. Die Gewandung, die in der zweiten Hälfte des vorangehenden Jahrhunderts so gern als ein Ding für sich durchgebildet worden war, ordnet sich hier dem Körper unter. Sie zeigt seine Haltung an und begleitet sie in mannigfachen, doch schlichten und großzügigen Falten — das sieht man an der Figur des Johannes. Noch mehr: bei dem vorderen Träger drückt sie noch besonders die Funktion der bewegten Glieder aus. Nicht allein, daß hier das Motiv der Stellung und Bewegung, daß der Bau des Leibes unter dem Mantel klar wird (man beachte das nachgezogene Bein und die Beugung des Oberkörpers!), in dem Gewande selbst ist auf der einen Seite das Niederziehen durch die Last und auf der andern die Entlastung ausgedrückt. Rechts der schwer herabfallende Ärmel mit den wiederholten Einknickungen, links die frei niederfließenden Linien langer Falten. — Die frühere Generation war überall ins einzelne gegangen und hatte darüber die großen Zusammenhänge verloren; das gilt besonders für ihre Auffassung der plastischen Form. Zeitblom hätte eine Gestalt wie diesen Träger nie gemalt, allein er modelliert jeden Finger zeichnerisch streng und Glied für Glied durch. Hier ist dagegen der Leichnam selbst schier rein in der Fläche gelassen, sind die gefalteten Hände Marias nur in den Umrissen gegeben. Allein gerade so meint man, sie regten sich, gerade so sind sie zarter beseelt und lebendiger als je bei dem älteren Meister. Was die Form betrifft, so sieht der Jüngere die großen Unterschiede und darf die kleinen mißachten. Vielleicht hat die neue Auffassung des Organischen im menschlichen Körper zu diesem größeren Sehen geführt.

Man bemerkt an den Händen Marias wie die Linien intimer durchgefühlt, leichter und freier gegeben werden. Was hier für die kleinen Nuancen gilt, das ist im großen erst recht der Fall. Man bemerkt wenig mehr von der Gebundenheit in knappen, eckig umbiegenden Konturen, die für das vorige Jahrhundert so bezeichnend ist. An Stelle der geraden Linien sprechen die Kurven; die Figur wird in wenige, weite, fast immer geschwungene Umrisse gefaßt. Wenn man diese gleitenden Linien verfolgt und an die frühere Starrheit denkt, so ist es, wie wenn die Hand, die den Stift führt, auf einmal von einem Krampfe befreit worden wäre — in Wahrheit haben aber die älteren Maler ebenso leicht gezeichnet wie die späteren, nur die Empfindung für das weich Gerundete ist neu. Daß hier nicht nur eine veränderte Naturanschauung, daß auch ein abstraktes Liniengefühl in Frage kommt, das sieht man an der Manteldraperie des Trägers, die wir betrachteten: die Falten, die da vom Rücken auf den Boden herablaufen, haben eine rein ornamentale Schönheit.

Die großgezogenen Umrisse beherrschen auch die Komposition und die Kurven sprechen um so mehr, als sie in der Mitte auf ein Gefüge von Horizontalen und Vertikalen treffen. Hier ist der Leichnam Christi, auf den sich alles konzentriert: die unteren Konturen der beiden Gruppen, in die Falten des Grabtuches auslaufend, und von oben herab die Linie, die über die Köpfe niedergeht. Die Figurengruppen halten ein streng abgewogenes Gleichgewicht und Josef von Arimathia ist auch aus künstlerischen Gründen ins Dunkel gerückt. Rechts umschließt ein flacher Bogen die drei am tiefsten Bewegten, links wiederholt sich dreimal die Kurve der Tragenden, die sich über den Toten neigt. Rechts die ruhige Gruppe und links, die aus der geöffneten Ferne kommen — die dreimal verschieden gewählte Ansicht zeigt, woher, die schräge Kante des Grabsteins, wohin sie gehen. Christus ist im Mittelpunkt, es mußte nun aber das psychologische Interesse vor allem auf eine Seite, zu Maria und Johannes, gewandt, von den Trägern aber abgelenkt werden. Der Maler löst das, indem er diese verhüllt und mehr vom Rücken gibt, das Antlitz der Mutter aber, des

Jüngers und der Magdalena klar dem Profil des Herrn gegenübersetzt, das mehr nach der andern Seite gerückt ist. Eine derart sorgsame und bis ins letzte ausgedachte Bildanlage war den Deutschen im allgemeinen fremd und die besondere Art dieser linearen Figurenkomposition weist auf Italien. Der Künstler steht unter italienischen Eindrücken und so versteht man auch die reine Formenklarheit dieser Gestalten, die trotz Dürer sonst ein überraschendes Rätsel bliebe.

Allerdings, es ist nicht mehr eine Formenklarheit im Sinne einer strengen zeichnerisch-plastischen Durchbildung bis ins letzte Detail, wie sie dem vorigen Jahrhundert vorgeschwebt hatte. An die Stelle der zeichnerischen ist eine malerische Modellierung getreten, an die Stelle taktisch-plastischer Werte eine Unterscheidung nach Licht und Dunkel. Man beachte, wie etwa die Kutte des zweiten Trägers gemalt ist: die schmalen, parallel herabfallenden Falten sind mit zwei Tönen gegeben, einem für die beschatteten Tiefen und einem für die erhellten Grate. Nichts von sorgsamen Übergängen. Auch der weiße Mantel des Johannes zeigt deutlich, wie das plastische Faltengefüge nach der malerischen Erscheinung interpretiert wird. Man beginnt das Licht als den bedingenden Faktor dieser Erscheinung zu erkennen. Wenn man ein Bild Zeitbloms vergleicht, so fällt es auf, wie stark und wie vielfach hier durch das ganze Bild die Gegensätze von Hell und Dunkel sprechen, wie so das Ganze einen neuen Schein von Wirklichkeit bekommt. Überall sind diese Gegensätze kompositionell verwertet und man beobachtet, wie der Maler immer einen tiefen Schatten hinsetzt, um ein Helles herauszuheben, oder einen dunkeln Umriß vor den lichten Grund treten läßt; eine sachliche Motivierung ist dann leicht gefunden und darf wohl auch einmal fehlen — man vergleiche die Gruppe des Trägers und des Toten. Es ist dann auch wohl berechnet, daß die höchste Helligkeit auf dem Leichnam Christi liegt, nach ihm aber von der Gestalt des Johannes leuchtet, dem wieder als ein Gegengewicht der große grüne Mantel des Trägers gegenübergesetzt ist. Vor allem aber: es ist wirkliches Licht in dem Bilde; von links kommt es herab wie Sonnenschein, gleitet über die Tragenden hin und fällt hell auf den heiligen Leib. Am Boden und an der Felsenwand bis in die Höhle hinein sieht man sein Spiel mit mannigfachen Schatten. Noch ist das Licht nicht das Bedingende der Bildgestaltung, allein es spricht in der Komposition mit und es verleiht eine ganz neue Lebendigkeit der Erscheinung. Solche Probleme sind zuerst in Venedig berührt und gelöst und weiter entwickelt worden;[4]) von den Venezianern muß auch der Meister unseres Bildes gelernt haben. Wenn man eine Figur wie die des Johannes, wenn man den bräunlich hellen Grabhügel mit den abgeschnittenen Stämmchen vergleicht, so wird man an Basaiti erinnert. Die nicht Zeitblomschen Profile des Johannes und der Magdalena gemahnen an ähnliche auf den ersten Bildern der Ursulalegende, die Carpaccio 1490—95 malte;[5]) man findet dort auch ein grünes Gewand, das in genau übereinstimmender Technik wie der Mantel des Trägers gemalt ist. Aus diesem Kreise von Malern, die begannen das Sonnenlicht und die Luft im Freien zu malen, kommen die entscheidenden Anregungen; hier ist dem Schüler Zeitbloms die abgerundete Linearkomposition und zugleich ein neues malerisches Prinzip vertraut geworden.

Das mußte sich auch in der Farbengebung äußern. Es scheint alles weicher und flüssiger gemalt, als man es noch etwa bei Zeitblom gewohnt ist. Noch spürt man den alten

[4]) Vielleicht indem man das aufnahm, was Jan van Eyck begonnen hatte, ohne doch in den Niederlanden direkte Nachfolger zu finden.

[5]) Gemeint sind die Bilder Nr. 573—575 der Akademie; der grüne Mantel auf dem letztgenannten (1495 datiert).

Grundsatz des Ausgleichs gleichwertiger Farbenflächen, noch haben die Umrisse ihre sicher umgrenzende Bedeutung. Allein die Mischung und Nuancierung der einzelnen Farbe ist weiter vorgeschritten; man denke etwa an die Kutte des eingehüllten Trägers. Und läßt man das Auge über den Boden und das Felsengehänge streifen, so bemerkt man eine solche Fülle weicher Tönungen, wie sie sonst in Deutschland ungewohnt ist. Ein Vergleich mit der Nürnberger Beweinung zeigt, woher das kommt: von jener Betonung des Lichtes, die der Maler von den Venezianern übernommen hat. Indem er die schwebenden Schatten und Halbschatten gegen die Helligkeit setzt, gelangt er zu einem neuen Reichtum von Tönen, ja zu einer neuen Art von Ton im Bilde. Man begreift diesen Schritt am besten, wenn man die beiden Grabhöhlen seiner und der Zeitblomschen Tafel zusammenhält. Die Tonalität Zeitbloms fließt aus einem verfeinerten Gefühl für Stofflichkeit und abstrakte Farbenharmonie, bei dem jüngeren Meister aber aus der Empfindung für die Erscheinung der Dinge in Licht und Dunkel. Durch den einheitlichen Hintergrund, der in der Flächenverteilung doch stärker als früher spricht, ergibt sich zugleich eine stärkere koloristische Einheit: sein Olivenbraun wird zur Folie des Bildes. Und endlich ist die Gleichwertigkeit der Figuren in der Farbe aufgehoben und durch eine Abstufung nach kompositionellen Gesichtspunkten ersetzt. Die rahmenden Gestalten werden zurückgehalten und nur der vordere Träger links, nur die Gruppe der Tiefbetrübten rechts haben klare laute Farben, auf die der Blick zuerst fällt. Auch hier das psychologische Interesse maßgebend: der Träger ist in wenig anziehendes Grün gehüllt, bei der Gruppe Marias tönt ein kostbarer Dreiklang von Tiefblau, Weiß und Karminrot.

Eines aber ist gerade hier festzuhalten: der italienische Einfluß ist in der Farbengebung sehr gering. Hier, wo es sich um einen Kernpunkt der Malerei handelt, ist das Vorbild des großen Ulmer Meisters noch durchaus maßgebend und das Bild ist aus seiner Palette gemalt. Daher kommt es denn auch, daß man sogleich den Eindruck hat, vor einem deutschen Werke zu stehen. Und noch eines ist deutsch: die Empfindung. Die weiche gelöste Bewegung der Frau zur Linken, die ihre Klage fast zu singen scheint, ist hier das einzige, was an den Süden erinnert. Im übrigen eine stille, zarte Versunkenheit, eine innerliche Zurückhaltung des Gefühles, wie sie den Italienern fremd ist. Das leidvolle Angesicht Marias, die ganz leise Regung ihrer Hände zeigt eine feine Verbindung von Schmerz und seelischer Schönheit. Das Ganze klingt wie ein traurig-süßes Lied. Alles Grausame ist ausgelöscht: man sieht nicht einmal die Brustwunde des Toten und an dem Leichnam klebt kein Blut mehr. Und bei all dem Zarten und Weichen nichts Leeres, nichts Zärtlich-Zierliches: es ist alles wahrhaftig empfunden. Ich möchte noch an ein ganz entgegengesetztes Werk erinnern, um das Wesen gerade dieses recht deutlich zu machen; es zeigt zugleich, welche Extreme innerhalb einer und derselben Kunst Platz haben: an Grünewalds Beweinung auf der Aschaffenburger Predella. Hier wird die grausamste Tragik bis zum letzten Schauder gesteigert und das Gefühl in den Tiefen erschüttert. Hier eine Schönheit, welche die Seelen aufwühlt, dort eine andere, die sie stille macht.

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT III. IV 1907

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

INHALT.

▫ ▫ ▫



Fig. 43 Venedig, S. Francesco della Vigna, Seitenaltar von Vittoria

Georg Raphael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst

Von E. Tietze-Conrat

Eine wesentliche Eigenschaft der Skulptur in der Barocke ist ihr Ausgehen auf nicht tangible Erscheinung; es bringt die farbige Plastik, wie sie die nordische, insbesondere süddeutsche Kunst in Fortsetzung spätgotischer übte, und die optische Kunst, die durch Auflösung der tangiblen Oberfläche der Körper in ein wechselndes Spiel von Licht und Schatten entstand, wie es von Bernini, dessen Einfluß in alle Welt ausströmte, erfunden wurde. In Venedig finden sich Kunstdenkmale beider Art: reich vertreten ist die polychrome Holzplastik,[1]) die in Italien kein Analogon hat, und die römische Kunst, die durch Giusto le Curt eingeschleppt wurde und in diesem geringen Künstler und seiner Werkstatt nur einen letzten Aussud Berninesker Kunst bedeutet, über den sich Mothes,[2]) der Historiker der venezianischen Plastik, leider mit Recht empören darf.

Doch sind es nur zwei Nebenströmungen, die in die indogene Entwicklung niemals umwälzend eingreifen konnten. Venedig selbst hat keine barocke Plastik hervorgebracht; der Grund hiefür mag in der bedeutenden Persönlichkeit des Alessandro Vittoria gelegen sein, dessen Einfluß für die Kunst des XVI. und XVII. Jhs. ausschlaggebend war und auf den noch sichtbar im XVIII. zurückgegriffen wird, indem seine geschlossenen Kompositionen mit den zu Einfachheit stilisierten Silhouetten ein wesentliches Element der sich

[1]) Es wird über diese im weiteren Verlaufe (S. 82) die Rede sein. Ihre Anfänge sind mir nicht bekannt; ich möchte nur auf ihre kompositionelle Übereinstimmung mit einer Reihe österreichischer Arbeiten des XVIII. Jhs. hinweisen, die gleichfalls einen mehr kunstgewerblichen Charakter besitzen, mit jenen vielen Sandsteingrabmalen mit Darstellungen der Immaculata, Himmelfahrt oder armer Seelen im Fegefeuer (Abbildung eines Typus, Kunsttopographie II. Wien).

[2]) Oskar Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860.

in Venedig schon früh im XVIII. Jh. entwickelnden klassizierenden Richtung bilden, die dann am Ende des Jahrhunderts in Canova ihren Höhepunkt fand.

Auf den Stil des Vittoria will ich an diesem Orte nicht näher eingehen, ihn vielmehr als ein Gegebenes nehmen; ich behalte es mir vor, ein anderesmal auf ihn zurückzukommen, ihn als Parallelerscheinung des Giovanni Bologna zu behandeln, als einen Künstler, der nordische Elemente und italienische Einflüsse ähnlich wie dieser zu einem persönlichen Stile verknüpft und in ähnlich charakteristischer Weise zu Michelangelo Stellung nimmt. Wenn man von den Skulpturen der Medicigräber absieht, die nicht als selbständige Freifiguren, sondern als die plastischen Teilglieder einer künstlerischen Gesamtkomposition zu betrachten sind und in ihren Bewegungsmotiven die vom Materiale unabhängige Lockerung der sixtinischen Malereien übernommen haben, so ist der Zusammenhang mit dem Blocke für alle plastischen Arbeiten Michelangelos charakteristisch. Während nun die Mehrzahl der Epigonen in Malerei und Plastik an jene in der Bewegung freieren Kompositionen der sixtinischen Kapelle und der Medicigräber anknüpfen und so die zum „Barocco" hinüberleitende Richtung des Meisters ausbilden, übernimmt Vittoria, wohl unter dem Einflusse des Jacopo Sansovino, die in den Block hineinkomponierte Darstellungsweise, an deren geschlossene Bewegungs- und Standmotive er oft stark erinnert; daneben bewahrt er sich aber eine streng persönliche Typik, Formengebung und Gewandbehandlung. Dieser Vittoria eigene Stil zeigt manchen Zusammenhang mit jenem des Giovanni Bologna; die Gründe hiefür sind mir nicht klar, ich möchte heute nur auf die Ähnlichkeit aufmerksam machen, die z. B. zwischen den Kinderköpfen und Frauengrottesken Vittorias an dem rechten Seitenaltare in S. Giuliano oder den Gußwerken des Meisters mit den entsprechenden Arbeiten Bolognas an dem Neptunsbrunnen besteht.

Sehr bezeichnend ist Vittorias Gewandbehandlung: große Flächen, die im stumpfen Winkel zueinander wachsen; die Berührungskanten sind breitgedrückt und ziehen matte Lichtlinien zwischen die Schatten.[3]) Die Stoffe machen den Eindruck, als ob sie mit Wasser vollgesogen sich schwer anlegten nnd doch wieder zu dick wären, um den Körper durchscheinen zu lassen. Im Gegensatze zu dieser Gewandbehandlung bei Vollfiguren steht sein Relief,[4]) das im Anschlusse an die leichte Stukkotechnik[5]) vom Winde gebanschte Schleier gibt, die den zierlichen Figuren wie Schmetterlingsflügel angesetzt sind.

Vittoria war auch dekorativer Künstler: sein Hauptwerk, die Kapelle del Rosario in S. Giovanni e Paolo, steht nnr mehr als Ruine vor uns, doch können wir ihn nach anderen Arbeiten, deren Glieder sich zu einer Gesamtwirkung einordnen, kennen lernen, so nach seinen Stucchi, nach seinem Jugendwerke, den Karyatiden der Libreria und den Altardekorationen, mit denen er seine Figuren umkleidete. Seine Hauptstärke liegt aber in der psychologischen Durchbildung der Einzelfigur; ich möchte zwei Werke heranziehen, die gleichen Inhaltes und kurz nacheinander entstanden sind nnd deren Vergleichung geeignet erscheint, die Steigerung des psychologischen Ausdruckes als das für den Meister Maßgebliche zu erweisen. Es ist der hl. Antonius der Einsiedler (Fig. 43) in S. Francesco della Vigna (nach Gar)[6]) von 1562 und jener (Fig. 44) in S. Sebastiano (nach Gar) von 1564. Der erste ist eine

[3]) Man vergleiche die Statuetten der Maria und des Johannes in der Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo.

[4]) Man vergleiche das Antipendiumrelief des rechten Seitenaltares in S. Giuliano.

[5]) Man vergleiche die Medaillons der Stukkodecke der Scala d'oro im Dogenpalaste.

[6]) Vita di Alessandro Vittoria .... da Tommaso Gar, Trento 1858.

überlebensgroße Figur, die zwischen dem hl. Rochus und dem hl. Sebastian die Mittelnische einer Altarswand einnimmt; trotz der durch stark hervortretende Wandsäulen betonten Vertikalrichtung mußte in der Figur des hl. Antonius die normale Mittelachse festgehalten werden, zu der die leicht geneigten Körper und Köpfe der seitlichen Heiligen konvergieren. Drum steht Antonius aufrecht, der Kopf ist zwar gedreht, doch nicht geneigt, der Blick geht geradeaus, die Schultern sind in gleicher Höhe und das Übergewicht, das die eine Seite durch den nach links gehaltenen derben Stock bekommen hat, ist durch den nach rechts in soliden Falten abgestuften Mantel aufgehoben worden. Bei dem hl. Antonius in S. Sebastiano war Rücksicht auf die Umgebung nicht nötig: es ist eine etwa halblebensgroße Figur, die rechts von einem Altare in einer Wandnische steht. Der müde Greis stützt sich schwer auf den Krückstock, so daß sein Haupt mit dem gesenkten Blicke aus den halb geöffneten Lidern zur rechten Schulter, die tief unter der linken steht, herabgeglitten ist; die dadurch bewirkte starke Neigung des Körpers konnte durch die symmetrisch angeordneten, zn den Händen über der Brust konvergierenden Faltenzüge nicht aufgehoben werden, der rechte Fuß mußte sichtbar vorgesetzt werden, um die Illusion der Standfestigkeit wieder herzustellen. Ganz anders wurde die Stellung der Hände; Antonius in S. Francesco batte beide vom Mantel entblößt nnd an den Stock gelegt, dessen Krücke und oberer Teil sichtbar waren; bei jenem in S. Sebastiano ist nur ein kleines Ende der Krücke zu sehen; der übrige Stock ist durch das Gewand und die übereinander gelegten Hände, die die Krücke umklammern und den Mantel zusammenraffen, verdeckt.



Fig. 44
Venedig, S. Sebastiano, Hl. Antonius von Vittoria

In S. Francesco war es ein stattlicher alter Mann, der in objektiver Ruhe vor dem Beschauer steht, in S. Sebastiano aber ein gebeugter, in sich zusammengesunkener Greis, dessen tiefe Schatten im Antlitze und Bart, dessen schlichte Gebärde der Hände ihm den Ausdruck tiefster Verinnerlichung geben.

Der so persönliche künstlerische Ausdruck des Meisters mußte in den Nachahmnngen haltloser zeitgenössischer Künstler zur Karikatur werden; sie konnten die stilisierte Vereinfachung der Linien abbilden, aber der Geist, der diese Stilisierungen jedesmal bedingte, spricht nicht aus ihren Werken. Das gilt neben vielen Namenlosen vor allem für Tommaso Lombardi, der von der Manier seines Lehrers[7]) Sansovino, die er in der Madonnengruppe in S. Sebastiano kopierte, zu jener seines Mitschülers Vittoria überging, die er in seinem hl. Hieronymus in S. Salvatore nachempfand.

[7]) Zu diesen und ähnlichen biographischen Daten diente Mothes a. a. O. als Quelle.



Fig. 45 Venedig, S. Moisè, Antipendium von Roccatagliata

Ein anderer Kreis zeitgenössischer Bildhauer hat gleichfalls den Einfluß Vittorias erfahren, ohne aber die eigene Richtung ganz zu verlassen: es ist die Schule des Cattaneo Danese, die sich in Girolamo Campagna und — dem Enkelschüler — Giulio Moro als ihren Hauptvertretern in Venedig fortsetzt. Moro, der in dem Heiland Erlöser, der Mittelfigur des Grabmales des Andrea Delfino in S. Salvatore, eine gewissenhafte Replique der Christusstatue des Cattaneo Danese in S. Anastasia in Verona bildet, zeigt in den Skulpturen des gegenüberliegenden Grabes der beiden Dogen Leonardo und Girolamo Priuli, insbesondere in dem hl. Hieronymus rechts oben, den Einfluß Vittorias. Und Moros Lehrer, Campagna, der, wie manchesmal[a]) angenommen wird, in strenger Konkurrenz zu Vittoria gestanden ist, hat sich nicht abhalten lassen, seine Kompositionsweise, Typik und Gewandbehandlung nach Vittoria zu bilden. Es sind dieselben michelangelesken Bewegungs- und Standmotive, deren Ähnlichkeit mit Vittorias Arbeiten man am besten in S. Giuliano konstatieren kann, da dort die Altäre der beiden Künstler einander schief gegenüberstehen. Der Kopftypus der leuchtertragenden Engeln Campagnas in S. Maria del Carmine mit der niederen Stirn, den stark markierten und belichteten Augenlidern, den geöffneten Lippen und dem kurzen runden Kinne gleicht jenem, wie er sich z. B. an den Werken Vittorias oder seiner direkten Schüler[b]) findet und es ist endlich Campagnas Gewandbehandlung — man vergleiche z. B. die hl. Klara in der Sakristei in S. Maria de' miracoli — die der persönlichen Kunst des größern Meisters abgelernt ist.

[a]) Über den Wettstreit, der anläßlich der Errichtung des Hochaltares in S. Giorgio Maggiore entstanden sein soll, s. Gar a. a. O. 71 f.

[b]) Andrea d' Alessandro arbeitete einen Kandelaber, der jetzt in S. Maria della Salute steht und zur Vergleichung geeignet erscheint.

Der Stil Vittorias mit seinen charakteristischen Merkmalen, der ins Auge springenden geschlossenen Konzeption und der tiefer liegenden psychologischen Verinnerlichung, bildet ein wesentliches Element der Kunst von der Mitte des XVI. bis zur Mitte des XVII. Jhs., indem die mehr formale Anlehnung von Meistern wie Tiziano Aspetti, Andrea d'Alessandro, Nicola dei Conti und Alfonso Alberghetti, den beiden Künstlern der Dogenhofbrunnen, geübt wurde, während die psychologisch vertiefte Note von Terilli angeschlagen wird, der in seinen Statuetten Johannes dem Täufer und Christus, die im Redentore die Weihbrunnen schmücken, dem Johannes des Vittoria in S. Zaccaria analog gestimmte Schöpfungen gibt.[10])

Das Zuströmen von Einflüssen des Giovanni Bologna, mit dem schon bei Vittoria eine gewisse gleichmäßige Entwicklung — oder Zusammenhänge? — konstatiert wurden, wird wieder bei Roccatagliatas' Antipendium (Fig. 45) (1633) in der Sakristei von S. Moisè deutlich. Der Künstler hat dem Aufstellungsorte in dieser Weise Rechnung getragen, daß er das Relief unter einem sehr hoch angenommenen Augenpunkte komponiert hat; dieser selbstgestellten Forderung ist er einigermaßen mit Konsequenz nachgekommen: so sehen wir links der ganzen Länge nach in den offenen Sarkophag hinein, in dem zwei Putten Platz genommen haben; wir sehen in der Mitte unten fast in Aufsicht den Leichnam Christi, um den sich an allen Seiten eine Unzahl Putten liebevoll bemüht und wir sehen in ganzer Aufsicht rechts oben eine weitere Puttenschar, die sich mit den Köpfen aneinander und den Beinen nach außen wie ein Rad drehen. Bei Gottvater in der Mitte oben, bei der Gruppe Trauernder rechts unten wurde der hohe Augenpunkt nicht festgehalten; ebensowenig bei den geringen Andeutungen der Umgebung, den zwei Bäumen hinter dem Sarkophage und den Architekturtrümmern rechts oben.

Wenn man z. B. die Gruppe um den Sarkophag oder um den Leichnam des Herrn ins Auge faßt: es soll das Übereinander der Figuren den Eindruck eines Hintereinander hervorrufen. Direkte Übereinstimmungen in der Komposition mit Werken des Giovanni Bologna sind nicht nachzuweisen, da Bologna niemals auf das Hilfsmittel einer logisch durchdachten architektonischen Raumvertiefung verzichtete; doch sind bei Bologna Anklänge an dieses kompositionelle Problem der durch Figuren hervorgerufenen Raumillusion vorhanden, die entschieden auf Roccatagliata eingewirkt haben. Die Figur des fortschreitenden Mannes mit dem Turban, der vorderste rechts am Sarkophage, der die Beine von rückwärts, den Körper von der Seite und das Antlitz von vorn zeigt, fixiert in der Drehung seines frei herausgearbeiteten Körpers die Vertiefung des ganzen Reliefs. Ähnliche Figuren, die dem gleichen Zwecke dienen, kommen wiederholt bei Bologna vor, z. B. bei dem äußersten Krieger rechts auf dem Relief,[11]) das die Krönung Cosimos durch Papst Pius V. vorstellt, und bei jenem nach hinten gehenden, bärtigen Manne auf dem Relief,[12]) das die Grablegung behandelt und jenem größeren Zyklus von Werkstattarbeiten Bolognas angehört, die jetzt in einem Saale der Universität in Genua untergebracht sind. Bei dieser letzten Figur wird der Zweck besonders deutlich, da sie ja zu tief im Raume steht, als daß ihr Kopf so frei heraustreten dürfte. Der Christustypus in dieser Grablegung mit den langen Locken und

[10]) Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf die kleine anonyme Statuette des hl. Zacharias, die das Weihwasserbecken der gleichnamigen Kirche schmückt, aufmerksam machen, die eine so starke Stilisierung der Prophetenstatue Vittorias an der Fassade zeigt, daß sie wie eine künstlerische feine Karikatur anmutet.

[11]) Abgebildet bei Jean Bologne par Abel Desjardins (Paris 1883) S. 67.

[12]) Photographie Brogi 12.223.

den süßlichen Zügen zeigt auch starke Übereinstimmung mit jenem[13]) des Roccatagliata, ebenso kehren auch Bolognas Kinderköpfe mit den eigensinnig stilisierten drei Haarbüscheln bei Roccatagliata[14]) wieder.

Das, was uns aber bei dem Antipendium in S. Moisè am meisten interessieren muß, ist der abrupte Übergang vom flachsten Relief, das alle perspektivischen Verkürze berechnet, in die frei herausgearbeitete Vollplastik, ein Übergang, der sich oftmals an ein und derselben Person vollzieht. Man muß betonen, daß es sich hiebei nicht um ein Heraustreten von Profilen handelt, die sich niemals von einer perspektivischen Auffassung loslösen können und nur den Effekt plastischer Erscheinungen in einer Ebene geben; bei Roccatagliata bedeutet das flachere und flachste Relief nicht allein ein Zurückweichen in die Tiefe, sondern ein damit verbundenes Einhalten der Vertikalachse; jedes Abweichen von dieser in der Richtung des Beschauers drückt er durch ein Abweichen vom Flachrelief und ein Umsetzen in eine Vollskulptur aus. Roccatagliata zeigt aber diese Neigungen zur Vertikalachse an frontalen Ansichten, z. B. an den nach vorn gebeugten Aposteln, deren gerade aufgerichtete Körper an der Fläche haften oder bei der Frauengruppe rechts, am deutlichsten bei jener Trauernden, die den Oberkörper über den Säulenstumpf beugt. Die einzelnen Figuren erzeugen Raum, indem sie durch ihr Herausneigen aus dem Vorder-, Mittel- oder Hintergrunde jede Präponderanz eines dieser Gründe, die ständige Ursache einer Flächenillusion, aufheben.



Fig. 46 Venedig, S. Vitale, Relief von Tersia

Mir scheint dies bei Roccatagliata ein so wesentlich neues zu sein, daß ich es noch einmal präzisieren möchte. Zum Vergleiche soll ein Relief des Giovanni Bologna herangezogen werden, Christus und Pilatus[15]) in der Annunziatakirche in Florenz. Es war dem Künstler am meisten am Herzen gelegen, die dramatische Szene in einer überzeugenden Räumlichkeit vor sich gehen zu lassen: rechts vorn eine Gruppe heftig gestikulierender Männer, die dem Beschauer fast den Rücken kehren; links gleichfalls eine Gruppe, die sich wie ein Keil nach rechts in den Hintergrund zuspitzt, wo hinter einer Balustrade Pilatus mit Christus und einem Kriegsknechte stehen; diese durch die Bewegung, durch ein anderes Traktament des Reliefs und durch kleine Spitzfindigkeiten des Milieus — die Stufen zum Podest, die Balustrade[16]) — wohl erzielte Vertiefung genügte dem Künstler

[13]) Ich möchte nur auf die Ähnlichkeit der Christusgruppe und des Kindertypus mit dem Relief des Museo Nazionale in Florenz hinweisen, das dem Jacopo Sansovino zugeschrieben wird (Katalog S. 390, Nr. 35).

[14]) Vgl. den Kandelaber Photographie Naya 290.

[15]) Abgebildet bei Desjardins a. a. O. S. 52.

[16]) Vgl. F. Schottmüller, Donatello (München 1904) S. 24.



Fig. 47 Venedig, Museo Civico, Relief von Bonazza

nicht; neben Pilatus läßt er zwei Männer in eine Seitengasse einbiegen, denen das ganz flache Relief, die perspektivische Verkleinerung, vor allem aber die Gleichgültigkeit gegen die Darstellung im Vordergrund einen Platz tief im Raume sichert; und zum Schlusse läßt er durch einen Rundbogen, der sich gegen den weitenden Luftraum und nicht gegen einengende Architekturen öffnet, zwei in der großen Entfernung kaum kenntliche Menschen treten, die uns beweisen sollen, daß auch in dieser Richtung der Raum kein Ende hat. Wir sehen hintereinander gestellte Figurengruppen, die verschiedene, untereinander zusammenhanglose Flächenillusionen hervorrufen; die perspektivisch von vorn nach hinten die Ebene durchbrechenden Architekturen lassen den geometrischen Nonsens zur Wahrheit werden, daß die Summierung dieser Flächen einen Raum gibt.

Und jetzt das Relief des Roccatagliata. Wir haben es nicht mehr mit einer auf objektiver Bühne erscheinenden Räumlichkeit zu tun, die Szene spielt sich in demselben Raume ab, in dem auch wir uns befinden, die einzelnen Figuren stehen auf demselben Boden, auf dem wir stehen. Dieser wunderbare Kontakt ist eine Folge der frontalen Abweichungen von der Vertikalachse, die eine Raumausdehnung vom Beschauer zum Dargestellten erzeugen; diesen Kontakt störende Flächenwirkungen, die durch profile Abweichungen von der Vertikalachse entstehen könnten, sind zumeist vermieden. Man beachte die starke Longitudinale des Leichnams Christi, die durch den im rechten Winkel zu ihr gestellten Sarkophag jeder Flächenwirkung beraubt wurde.

Also die Handlung geht nicht von links nach rechts oder umgekehrt, sondern von hinten nach vorn vor sich; sie wird nicht mehr auf einer objektiven Bühne abgespielt, die Schauspieler treten über die Rampe hinaus und heben so die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne auf.

Dieses neue Prinzip, das sich in Roccatagliatas Relief ausspricht, tritt nur vereinzelt in der gleichzeitigen Kunst auf; wir sehen zwar bisweilen Andeutungen, doch nirgends eine konsequente Anwendung. Die Marmorreliefs (1611) des Cabianca (Francesco Penso), die den Reliquienschrein in der Sakristei von S. Maria de' Frari schmücken, besagen nur mit ihren aus dem Grunde frei herausgearbeiteten Figuren, daß die eine Darstellungsebene sehr stark nach vorn gerückt wurde; der Kontakt mit einer gleichwertigen Tiefe fehlt gänzlich. Dasselbe gilt für das Verkündigungsrelief (Fig. 46) des Antonio Tersia in S. Vitale (erste Hälfte des XVIII. Jhs.): der Eindruck ist der einer von links nach rechts, also durchaus in einer Ebene vor sich gehenden Handlung; bei näherer Betrachtung wird erst die Absicht des Künstlers deutlich: Marias kniende Stellung zeigt ihr Dreiviertelprofil, sie ist also in einem kleinen Winkel zur Bildebene geneigt; ebenso tritt der Engel von rückwärts heraus, man merkt es an den hintereinander gesetzten Füßen; diese unglückliche Konsequenz, die niemals zu einem Korrespondieren der beiden Figuren führen kann, ist durch das stark betonte Zueinanderneigen der Oberkörper, durch die gestimmte Bewegung der Köpfe für den Eindruck aufgehoben worden. Bei einem Antipendium in S. Giovanni Crisostomo (um 1700), das die Flucht nach Ägypten darstellt, ist die Gruppe der hl. Familie mit dem Esel in ganz freiem Relief nach vorn gesetzt, ein Hirt mit Schafen ist Hintergrundsstatist; die Modellierung der Baumreihe rechts mit den gezeichneten Stämmen und den vorspringenden schattigen Kronen wäre gut geeignet bei einer konsequent aus der Tiefe nach vorn dargestellten Bewegung als Analogie in der Natur mitzuklingen; in der gegebenen vereinzelten Durchführung kommt allein die malerische Wirkung zur Geltung. Die strengste Flächenwirkung hat das Bronzerelief (Fig. 47) des Antonio Bonazza (1683) im Museo Civico, das einen heroisierten Kampf aus der Lokalgeschichte darstellt. Eine Brücke, die in schwachem Bogen einen Fluß übersetzt, fixiert die Ebene, in der sich die Szene abspielt; wenn aus dem Getümmel der nackten Krieger der eine oder andere nach vorn stürzt (z. B. der äußerste links) oder in den Fluß hinabgeworfen wird, so daß der Kopf dem Beschauer näher zu liegen kommt als die Beine, so sind diese einzelnen Figuren doch wieder mit Rücksicht auf die



Fig. 48
Venedig, S. Simeone piccolo, Relief von Marchiori

Brückenebene perspektivisch verkürzt worden und bedeuten so statt einer Durchbrechung dieser Ebene nur ihre Verstärkung. Es ist dieses dasselbe Prinzip, das auch Benvenuto Cellini bei den Sockelreliefs seiner Perseusstatue in Florenz angewendet hat. Der Künstlerkreis, der die (jetzt verstümmelten) Reliefs in der Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo schuf, arbeitet in einem oder in mehreren Gründen, die voneinander deutlich geschieden sind; die Reliefs (Fig. 48) des Grabes der Familie Valier[17]) in derselben Kirche bedeuten in der Art des antiken Reliefs das Streben nach möglichst großer Körperlichkeit einer in die Reliefläche gestellten Einzelfigur.



Fig. 49 Venedig, S. Simeone piccolo, Relief von Marchiori

Nach dieser Aufzählung, die aus der unzähligen Menge nur einige markante Beispiele bringen sollte, möge das Relief (Fig. 49) des Giovanni Marchiori (Mitte des XVIII. Jhs.), das in der Sakristei von S. Simeone piccolo das Lavabo ziert, zur Besprechung gelangen; es soll von den stilistischen Eigenschaften des Meisters, auf die wir später noch zurückkommen, abgesehen und nur das Kompositionsprinzip berücksichtigt werden. Ein Engel fliegt herab, und zwar von vorn nach rückwärts, Christus scheint im Fortgehen sich umzudrehen und während die erhobene linke Hand sich ins flachste Relief verkürzt, tritt die rechte Seite des Körpers mit dem Kopfe, der sich zum Beschauer vorbeugt, frei heraus; die anderen Figuren interessieren uns nicht, da sie das Traktament ihrer einen Ebene festhalten. Dieses Relief mit seinen Versuchen einer

[17]) An diesem Denkmale, das zwischen 1670 und 1700 errichtet wurde, arbeiteten die Sockelreliefs Pietro Baratta, Martino Groppelli, Giovanni Bonazza, Antonio Tersia und ein Ungenannter (Guida per la città di Venezia von Giannantonio Moschini, Venezia 1815, Bd. 2, S. 137). Ich möchte auf die Ähnlichkeit der Reliefs des Baratta — Humilitas, Caritas — mit den anonymen Sockelreliefs des Hochaltares in S. Staè hinweisen, die etwa aus derselben Zeit stammen dürften.

Raumerzeugung durch Bewegung normal zur Bildfläche erinnert an zwei Werke Raphael Donners, die in des Künstlers mittlere Lebenszeit fallen. Das eine ist die Taufe Christi,[18]) eines von den niemals ausgeführten Modellen für das Lavabo in der Sakristei im St. Stephansdome in Wien, das andere Hagar in der Wüste,[19]) das zwar ausgeführt wurde, aber nicht an den Ort seiner Bestimmung gelangte. Bei jenem tragen die Wolken einen Genius mit einem Putto von links nach rechts durch den Luftraum; an dem verschiedenen Traktamente der frei herausgearbeiteten Beine und des etwas verkürzten Oberkörpers des Genius und an den links unten in Ballen gebildeten Wolken, die nach rechts hin verschwimmen, kann man erkennen, daß die Bewegung auch in die Tiefe geht. Die etwas nach rechts geschobene Gruppe zeigt Johannes, der den Oberkörper aus dem Bilde



Fig. 50 G. R. Donner, Johannes dem Volke predigend. Brüstung der Kanzel zu Gurk

herausneigt, während die mehr zurückstehenden Beine sich flach verkürzen, und Christus, der etwas tiefer in der Landschaft niederkniet. Die Bewegungsgerade dieser beiden korrespondierenden Gestalten kreuzt jene des großen Engels oben in einem rechten Winkel, doch ist die Bewegungsrichtung — von vorn in die Tiefe — bei beiden Darstellungen dieselbe. Die gleiche Kreuzung im rechten Winkel findet bei dem Relief Hagar in der Wüste statt — der große Engel in der Luft und die liegende Figur des Ismael — aber die Richtungen der beiden Bewegungen sind einander entgegengesetzt.

Wir finden in den bisher besprochenen Beispielen verschiedene Versuche, das Problem zu lösen; aber es sollte dem Meister erst bei seinen letzten Arbeiten, den Reliefs der Kanzel in Gurk, gelingen, eine befriedigende Lösung zu finden.

[18]) Jetzt im Museum des Münzamtes in Wien. Abgebildet in Tietze-Conrat, Unbekannte Werke von G. R. Donner, Jahrbuch der Zentralkommission 1905, S. 198.

[19]) Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien. Abgebildet in A. Ilg, Georg Raphael Donner (Wien 1893) S. 34.

Die Darstellung eines durch die Luft fliegenden Balles wird dann am plausibelsten sein, wenn man nicht nur die Hände, die ihn geworfen haben, sondern auch jene, die ihn auffangen werden, sieht. Bei den Reliefs in Gurk finden wir das Problem, eine Handlung darzustellen, die aus der Tiefe heraus oder von vorn hinein, stets aber in einem möglichst großen Winkel gegen die Ebene vor sich geht, in dieser Weise gelöst, daß uns die Handlung als Fläche aufhebende, Raum erzeugende Bewegung in ihrem Entstehen und ihrem Ziele gegeben wird. Es ist selbstverständlich, daß die Bewegung nicht normal zur Bildfläche



Fig. 51 G. R. Donner, Himmelfahrt des Elias. Relief an der Kanzel im Dom zu Gurk

vor sich gehen wird, da dadurch eine Deckung der Figuren bedingt wäre; die Neigung ist stets so berechnet, daß die Richtungsgerade, die der Künstler von einem höher gelegenen Punkt entstehen läßt — von einer fliegenden Gestalt oder einer stehenden, die ihre korrespondierende kniende oder sitzende überragt — zugleich eine Diagonale des Reliefs bildet. Auch dieses von oben Kommen, nach unten Treffen der Bewegung trägt zur Erhöhung ihrer Intensität bei.

Man vergleiche jetzt die einzelnen Reliefs; im ersten links bei der Treppe: der gewaltige Engel mit dem ganz frei abstehenden rechten Arme, der sogar einen deutlichen Schatten auf die dahinter liegende Fläche wirft, während sein zur Seite geneigtes Haupt sich verkürzt; er verspricht der guten Seele, die in der Bildtiefe kniet, den Eintritt in den Himmel. Im zweiten (Fig. 50) spricht Johannes, der im Hintergrunde links an einem Baumstamme

lehnt, zu einer rechts vorn sitzenden Gruppe Zuhörer; das eine Knie des Johannes, die ausgestreckte deutende Hand arbeiten sich von dem flachen Relief los, in das sich sein zurückgeneigter Körper verliert; die wie ein organisches Ganze gebildete Gruppe rundet sich im Vordergrunde zur Vollplastik, während ihre mehr zurücksitzenden Glieder nur mehr gezeichnet sind. Im dritten kniet links unten Moses zur Tiefe gewandt; die Knie sind verkürzt, der zurück — also zum Beschauer — gebeugte Oberkörper tritt frei heraus; er streckt die Hände zu Gottvater, der ihm aus der Tiefe rechts oben die Gesetzestafeln reicht.



Fig. 52 G. R. Donner, Bekehrung des Paulus. Relief an der Kanzel im Dom zu Gurk

Im vierten Relief (Fig. 51) finden wir das Kompositionsprinzip etwas modifiziert. Elias fährt vom Beschauer fort zum Himmel empor; die Richtung der stürmenden Pferde wurde aber für die Einheitlichkeit des Eindruckes durch den sich nach der entgegengesetzten Seite aus dem Wagen herausneigenden Elias aufgehoben; rechts vorn sinkt Elisaeus in die Knie und blickt in überwältigtem Staunen zum Wunder empor; da er in die Tiefe hinein niederknien wird, sind seine Knie zum Flachrelief verkürzt, sein zurückgebogener Oberkörper hebt sich rund von dem Grunde ab; der herabfliegende Mantel des Propheten wächst aus dem schwächsten zum stärkeren Traktament heraus. Die gleiche Variante zeigt das nächste, vorletzte Relief (Fig. 52), das die Bekehrung des Saulus darstellt. Die Bewegung, die Christus, der sich herausneigt, mit Saul verbindet, der zu Boden gestürzt ist und mit Kopf und Oberkörper ganz aus dem Relief herausfällt, während Unterkörper und Beine sich in die Fläche

verkürzen, ist so intensiv, daß sie durch die nach der andern Seite herausstürmenden Rosse, die mit dem einen Reiter eine ähnliche, aber engere Traktamentsveränderung erleiden, in keiner Weise beeinflußt wird.

Das letzte Relief, das des Ketzers Schicksal zeigt, ist korrespondierend mit dem ersten, nur daß die Bewegung diesmal von rechts hinten nach links vorn läuft. So schließt die Reihe rhythmisch.[20])

Dieses Kompositionsprinzip ist nicht das einzige, das uns an dem Reliefstile Donners interessieren muß; es kommen eine Reihe von Arbeiten in Betracht, die ganz auffällig als Flächenkompositionen charakterisiert sind, bei denen ihn nicht mehr von Zeitgenossen und Vorgängern eine prinzipielle Schranke trennt; bei diesen müssen wir es versuchen, das Individuelle des Künstlers in Typik und Formgebung, in Einzel- und Gruppenkomposition aus dem Übernommenen herauszuschälen. Es ist selbstverständlich, daß Freigruppen, die rein frontal gedacht sind, von der Besprechung der Gruppenkomposition im Relief nicht willkürlich abgetrennt werden können, ebensowenig wie sich für die Typik keine Unterschiede in den Darstellungsformen, Relief und Vollplastik, ergeben können.



Fig. 53 Venedig, S. Salvatore, Bruderschaftszeichen

Donner ist bestrebt, seine Darstellungen im Relief in einzelne Gruppen aufzulösen, die er, wenn's irgendwie geht, als geschlossene Dreieckskompositionen im strengen Sinne des Italienismus gibt. Es ist sonderbar, daß ein Künstler, der einerseits das nordische Prinzip der Flächenaufhebung bis zur äußersten Konsequenz befolgte, anderseits im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen an dem absoluten Widerpol, dem Hauptfaktor der Flächenwirkung, an der Dreieckskomposition[21]), festhielt. Dieser Widerspruch ist nur ein scheinbarer, denn es ist eine psychologische Tatsache, daß der Neuerer erst das Alte in seinem ganzen Um-

[20]) Ich möchte auf einen Zeitgenossen Donners hinweisen, dessen Reliefkompositionen gleichfalls große Mannigfaltigkeit aufweisen; es ist Serpotta, der mit entzückenden Werken der leichten Stukkotechnik die Kirchen Palermos schmückte. Die Reliefs in S. Lorenzo sind in perspektivische Nischen hineinkomponierte Theaterszenarien mit Kulissen an allen fünf Seiten. Die hineingestellten Figuren (Nieder- und Mittelgrundfiguren, Hintergrundstatisten) sind zumeist Vollplastiken; das Ganze gleicht einer Krippe.

In der Rosariokapelle sind zwischen den Fenstern ovale Reliefs mit zum Teile frei herausgearbeiteten und zum Teile im flachsten Relief verschwimmenden Darstellungen, die durch ihr wechselndes Traktament an die Gurker Arbeiten Donners erinnern. Doch halten sie immer die Ebene fest, niemals findet eine Bewegungsdurchbrechung statt. Am deutlichsten wird es bei den apokalyptischen Reitern, von denen der frei herausgearbeitete im Profile (!) steht, die sich verkürzenden im letzten Hintergrunde; oder bei einem andern Ovale an der gegenüberliegenden Wand, das die Darstellung des ersten und letzten Gurker Feldes in ein Relief zusammenfaßt: im Vordergrunde zwei Vollfiguren, ein angeketteter Teufel, durch eine Kette mit einem Engel über ihm, der einen Schlüssel trägt, verbunden; in der einen Hintergrundebene ein Engel, der Seelen hinaufgeleitet.

[21]) Vgl. Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, Jahrb. des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIII, Heft 3 und 4 (1902), S. 86.

fange durchmachen, überwinden muß, um dann etwas anderes an seine Stelle setzen zu können.

Mir ist in der ganzen gleichzeitigen Plastik — mit einer einzigen Ausnahme — nichts diesem Festhalten an der Dreieckskomposition Ähnliches bekannt; wohl werden große Raumdekorationen in Pyramidenaufbau konzipiert, indem z. B. die Hauptfigur zwanglos als höchste postiert wird, während sich die Nebenfiguren zu ihren Füßen gruppieren; doch ist dieses Schema in keiner Weise mit der ausgetüftelten Spitzfindigkeit zu vergleichen, mit der Donner z. B. in dem Relief Venus und Vulkan[22]) die Gruppe rechts zusammenstellt oder die Pietà[23]) auf dem Friedhofsportale in Klosterneuburg, jene auch des Reliefs[24]) am Tabernakel der Elemosynariuskapelle des Preßburger Domes, die Pietà des Reliefs im Münzamte (Photographie Wlha 1841) und die ganz ähnliche Freiskulptur[25]) im Dome zu Gurk. Wir besitzen zu diesem Festhalten an diesem Prinzipe der italienischen Cinquecentokunst ein Analogon in der venezianischen Volkskunst; die aus Holz geschnitzten bemalten und vergoldeten Bruderschaftszeichen, die ebenso dekorierten Sammelbüchsen und eine Reihe ähnlicher Schnitzwerke zeigen oft ein ähnliches Suchen nach einer geschlossenen Dreieckskomposition, wie wir es bei Donner konstatiert haben. Diese vergänglichen Arbeiten einer wenig gewürdigten Kleinkunst sind uns nicht zahlreich aus vergangener Zeit herübergekommen; heute ist diese Art in den Kirchen zumeist durch rohe Schnitzereien vertreten, die bereits aus unseren Tagen stammen; ein hübsches Stück in S. Martino mag mit Rücksicht auf das asymmetrische Ornament nach der Mitte des XVIII. Jhs. entstanden sein, die beiden Schnitzereien aus S. Salvatore dürften bis zum Anfange des XVIII. Jhs. zurückgehen, vielleicht in etwas spätere Zeit das eine Bruderschaftszeichen in S. Maria della Pietà.[26])

Die Betrachtung der Arbeiten (Fig. 53) aus S. Salvatore zeigt, daß das Kompositionsschema nicht das einzige ist, das an Donner erinnert; die großen mächtigen Engel, die sich um den Leichnam des Heilandes bemühen, in ihrem Kontraste zu den kleinen Putten, die das Allerheiligste tragen, mögen Donner zu jener Gegenüberstellung angeregt haben, die er z. B. in dem oben zitierten Relief und der Pietà in Gurk anwendete. Diese so charakteristischen großen und kleinen Engel finden sich auch in Venedig bei einem Marmorrelief, dem Antipendium (Fig. 54) des Hochaltares in S. Staè. Es ist nicht bekannt, aus welcher Zeit dieser Altar stammt, doch paßt für seinen Stil das Datum der Ausmalung des Chores (1708) ganz gut; der Künstler dürfte, wie bereits oben (S. 77) erwähnt wurde, Pietro Baratta nahegestanden sein. Neben dieser Kontrastwirkung der großen und kleinen Engel erinnert bei diesem Antipendium auch der kleine Kopf Christi, seine breite, möglichst frontal gestellte Brust, die durchgearbeiteten Hände, die Detailbehandlung der Füße, besonders deutlich am linken Fuße des großen Engels — die angepreßte kleine letzte Zehe, die große erste, die von der starken zweiten absteht — und endlich das unter dem Leichname Christi in parallele Falten gestraffte Tuch an die für Donner charakteristische Formengebung, während der abweichende Kopftypus Christi, vor allem aber die harte, unmalerische Technik, die sich besonders bei der Haarbehandlung zeigt, die Autorschaft des Künstlers ausschließen.

[22]) Das Original im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

[23]) Eine Abbildung der Skizze zu dieser Gruppe, die sich im Klosterneuburger Stiftsmuseum befindet, bei Ilg a. a. O. S. 5.

[24]) Eine Abbildung nach einem Abgusse dieses Reliefs in Ilg a. a. O. S. 23.

[25]) Abgebildet in Ilg a. a. O. S. 55; ein Gipsabguß der Gruppe befindet sich im österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

[26]) Moschini a. a. O. Bd. II S. 144.



Fig. 54 Venedig, S. Stae, Antipendium

Wir sind hier unversehens in eine Auseinandersetzung über Eigentümlichkeiten der Typik und Formgebung Donners geraten; bevor wir darauf eingehen können, ist es notwendig, eine Richtung der skulpturalen Kunst zu besprechen, die fast ein Vierteljahrhundert später als das Relief Roccatagliatas, von dem wir bei unserer Raumanalyse der Gurker Arbeiten ausgingen, in Venedig aufkam und hier viel Anklang und Nachahmung fand. Es sind die Anhänger der römischen Schule des Bernini, ihr wichtigster Vertreter der Fläme Giusto le Curt. Dieser Künstler hat eine Reihe Äußerlichkeiten dem großen Vorbilde abgeguckt und gerade diese Äußerlichkeiten haben in Venedig am meisten Schule gemacht; so die Wirkung eines polierten Marmors, der Kontrast, der zwischen einem reichen, möglichst unruhigen Gewande und dem glatten Fleische besteht und die häufige Verwendung von Puttenengeln, rein dekorativ oder als Belebung der Wolken, als Träger von Emblemen; auf dem Hochaltare der Salutekirche darf so ein kleiner Kerl die Pest verjagen, eine überzeugende Darstellung für die im Glauben ruhende Kraft. Die Gräber in S. Clemente sollen die letzten Arbeiten Giusto le Curts sein; bei ihnen springt es am meisten in die Augen, daß er nur dies „wie er räuspert und wie er spuckt“ begriffen hat und wiedergeben konnte: Neben den dunklen inkrustierten Teilen wirken die über und über polierten des ganz weißen, blauweißen Marmors wie Zuckerbäckerware; die Putten mit den naturalistischen runden Kinderköpfen sind plump und globig, eine nachlässige Arbeit; die fetten Leiber der Karyatiden gleichen geschnürten Watteballen; natürlich fehlt weder ein Vorhang, der in zwei Bausche auseinandergeschoben wird, noch das graziöse Skelett, das die Inschrifttafel trägt. Das schlimmste aber ist die undekorative Aufstellung der beiden Grabmale; wenn man nur, um sie zu betrachten, genügend weit zurücktreten könnte, wie

es Arbeiten mit dieser Tendenz zur Vertikalrichtung mit dieser auf Fernsicht berechneten Licht- und Schattenwirkung und — last not least — unsauberen Ausführung verlangen! So aber sind sie in einem engen Durchgange zwischen zwei Pfeiler einander gegenübergestellt, so daß man, um die nötige Tiefe zu gewinnen, auf die gerade Ansicht dieser frontal gearbeiteten Denkmäler verzichten muß.



Fig. 55 Venedig, S. Maria della Salute, Hochaltar von Giusto le Curt

Ein anderes Werk Giusto le Curts, der erste Seitenaltar links in der Frarikirche, soll nur deshalb Erwähnung finden, weil die Darstellung der knienden Engel mit dem vorn zu einem Knoten geschlungenen Gewande, das Unterkörper und Beine bedeckt, mit dem pathetisch nach rückwärts geworfenen Haupte und den kurzen Locken lebhaft an Giuliani, Donners Lehrer in Heiligenkreuz, erinnert, der ja in seiner Jugend von dieser gleichzeitigen Kunst in seiner Heimat sicherlich Anregungen empfangen hat, wenn dieses Element auch in seinem so persönlichen Stile später nur eine untergeordnete Rolle spielen sollte. Entschieden hat auch Giulianis Kindertypus mit den nordischen Engelsköpfen nichts gemein, die mit den gespitzten Mündchen und den abstehenden Haarschöpfen über Stirn und Schläfen bis zum letzten Viertel des XVII. Jhs. in unseren Kirchen heimisch sind.

Es ist interessant zu beobachten, wie das allein auf Lichtspiegelung, Konturauflösung berechnete Polieren des Marmors bei Bernini, bei seinen Schülern und Enkelschülern zu einem andern Ausdrucksmittel wird; so soll bei der Statue des knienden S. Giovanni della Croce — erster Seitenaltar rechts in S. Maria degli scalzi — das Polieren der Hände und des Antlitzes nur den Farbenkontrast zwischen dem leuchtenden Fleische und der dunklen Kutte erzielen, wodurch der (anonyme) Künstler einen weitaus besseren Eindruck erreicht als Giuseppe Torretto, der in den Engeln in der Madonnakapelle[32]) derselben Kirche

[32]) Es sind nur die Engel auf dem Hochaltare von Torretto; die übrigen Engelgruppen an den Wänden der Kapelle sind von Meyring (Venedig, Staatsarchiv).

gleichfalls durch das Polieren ihrer Schurze den Farbenunterschied des weißscheinenden Stoffes vom Fleischtone anstrebt. Anfänge zu einem auf Farbwirkung berechneten Polieren finden sich vielleicht schon bei Giusto le Curt an seinem Hochaltare in S. Maria della Salute (Fig. 55); hier mag z. B. bei der Madonna der starke Unterschied in der Behandlung der aufgerauhten stumpfen Haarfläche und dem geglätteten Marmor des Antlitzes bereits aus dieser Tendenz entstanden sein. Auch diese Madonnengruppe muß bedeutend auf Giuliani gewirkt haben; in der großen Menge von Entwürfen und Skizzen, die das Stiftsmuseum in Heiligenkreuz pietätvoll von dem Künstler, seinem Konventualen, aufbewahrt, findet sich in etwa ein Fünftel Lebensgröße eine ganz ähnliche Darstellung; die Übereinstimmung geht so weit, daß man wohl annehmen kann, Giuliani habe diese Mittelgruppe des Altares in seiner Jugend aus irgendeinem Grunde, vielleicht zur Unterstützung seines Gedächtnisses, kopiert und die Kopie in seinem Alter — 1732 — als Vorbild zu dieser Skizze benützt, da ja neben der Komposition der Hauptfiguren auch ein solches Detail berücksichtigt erscheint: der kleine Engel, der den Bausch des Gewandes, auf dem das Christkind steht, mit seinen gehobenen Ärmchen stützt, hat, wie bei Giusto le Curt, auch auf der kleinen Skizze Giulianis die beiden Füße frei in der Luft. — Die stolze Kopfhaltung dieser Madonna und ihre Typik haben noch auf einen andern Künstler, auf Arrigo Meyring, starken Einfluß gehabt, der auch sonst in der Darstellung seiner Engel — vergleiche die Arbeiten des Künstlers in der Madonnenkapelle in S. Maria degli scalzi und am Hochaltare in S. Maria zobenigo — sich als Schüler le Curts bekundet. Man betrachte die Verkündigung des Meyring, deren zwei Figuren den Hochaltar in S. Maria zobenigo flankieren: In der Madonna spricht sich das gleiche Sentiment aus wie in jener le Curts und wenn man dem Kopftuche folgt, das bei der Madonna le Curts über die rechte Brust fällt und von der Hand des Christkindes nach der linken Schulter gezogen wird, während es bei Meyring ganz die gleiche Lage hat, ohne daß die Bewegung des Tuches motiviert wäre, so bekommen wir eine richtige Vorstellung von der Arbeitsweise dieser Künstler.



Fig. 56 Venedig, Gesuiti, Hl. Ignatius von Baratta

Clemente Moli mit seinen mehr geschlossenen Figuren — Hochaltar in S. Pietro in Castello — und michelangelesken Anklängen — Seitenaltar des hl. Maximus in der Widmankapelle in S. Canciano — vertritt die reaktionäre Richtung des Vittoria um die Mitte des XVII. Jhs. und nimmt auch einigen Einfluß auf eine spätere Bildhauergruppe, die sich in den einfachen Kompositionen und manchem charakteristischen Bewegungsmotive an ihn anschloß, während sie gleichzeitig die neuen Errungenschaften der Technik Berninis oder Kompositionsdetails, wie seine häufige Verwendung der Putten, aufnahm. Es sind diese

Künstler Pietro Baratta, Giammaria Morlaiter und Giovanni Marchiori; bei dem letzteren sind diese Übernahmen von Figuren Molis am auffallendsten; man vergleiche die Übereinstimmung des Johannes, der zweiten Figur links des von Moli gearbeiteten Hochaltares in S. Pietro in Castello mit dem Johannes des Marchiori am rechten Seitenaltare in S. Rocco und die analoge Auffassung bei dem Petrus an demselben Altare des Moli und dem gleichen Heiligen des Marchiori in S. Maria della Pietà. Auch die Figuren des Hochaltares in S. Francesco di Paolo, der hl. Marcus des Morlaiter und der hl. Bartholomaeus des Catajapiera, eines verwandten Künstlers, stehen dem oben angeführten Altare des Moli nahe.



Fig. 57
G. R. Donner, Hl. Antonius vom Altar der Schloßkapelle in Aschach

Die dieser Künstlergruppe eigentümliche Formengebung — lange schlanke Körper mit kleinen Köpfen —, das geschlossene Kompositionsschema der einzelnen Figuren sind im XVIII. Jh. charakteristische Merkmale der beiden gleichzeitigen Künstler Antonio Gai und Giuseppe Torretto, deren Stil durch den Schüler Torrettos, Giovanni Ferrari,[28]) und Canova fortgesetzt werden; wir haben hier die Zeitgrenze unseres Themas bereits überschritten; es geschah dies, um den starken Unterton von Vittorias Kunstweise bis zu dem Endpunkte unserer historischen Betrachtung zu verfolgen; er dürfte auch heute noch nicht verklungen sein: mit dem Bilde des David und der Sibyllen Vittorias aus der Rosariokapelle in S. Giovanni e Paolo und ferner der unpersönlichen Plastiken in St. Maria della Fava (Torretto) im Gedächtnisse können wir den dekorativen Wandschmuck in S. Clemente, Stukkofiguren, billige Handwerksarbeiten, die irgendwann im XIX. Jh. entstanden sein mögen, als letzte Glieder einer geschlossenen Reihe erkennen.

Bei den oben erwähnten drei Künstlern vom beginnenden XVIII. Jh. bildet sich eine Typik und Formengebung aus, die sich bei einer Reihe von Arbeiten Donners gleichfalls

[28]) Nach Moschini bekam er nach seinem Lehrer den Beinamen Torretto; seine Figuren am Hochaltare von S. Jeremia sind Gio. Toreti 1794 signiert.

findet; ich habe es mir zur Richtschnur genommen, den Stil Donners nur an längst bekannten Werken des Meisters zu untersuchen, bei denen seine Urheberschaft niemals in Zweifel gezogen wurde; wenn ich jetzt einige Arbeiten mit heranziehe, die erst von mir Donner zugeschrieben wurden, so geschieht dies nur, um neben der anerkannten Statue des Erzbischofs Emerich Esterházy in der Elemosynariuskapelle im Preßburger Dom eine größere Menge analogen Materiales bringen zu können.

Barattas hl. Ignatius in Gesuiti (Fig. 56) steht aufrecht, das Untergewand ist mit einer marmornen Spitze besetzt, die Kasel zeigt in flachem Relief die Stickerei, das Antlitz ist gefurcht, die Hände mit den heraustretenden Adern gewissenhaft durchmodelliert. Die Durchgeistigung des Kopfes, der Hände, die liebevolle Differenzierung der Stoffe, das hat den Künstler interessiert; das Standmotiv der Figur aber war ihm ganz gleichgültig, nicht einmal in der Faltengebung des Gewandes ist darauf Rücksicht genommen worden. Ähnliches können wir bei Morlaiter finden; man vergleiche seine Immakulata in S. Pietro in Castello, den Girolamo Miani in S. Maria della Salute, vor allem aber S. Gregorio Barbarigo in S. Maria zobenigo; nur kommt es bei diesem mittelmäßigen Künstler sehr störend hinzu, daß seine Figuren überhaupt nicht stehen können; die starke Marmorglättung des Antlitzes, besonders der leuchtenden Stirn, ist ein häufiges Kennzeichen der Statuen dieses Künstlers. Donners kniender Erzbischof[29]) zeigt ein ebensolches liebevolles Eingehen in die Modellierung der Stoffe, auch er weiß das technische Raffinement der Nachahmung einer durchbrochenen Spitze zu genießen; aber diese Differenzierung der Stoffe war ihm nicht Endzweck, das Gewand mußte den Linien des Körpers folgen, es mußte durch seine empfundene Faltengebung den Bewegungsausdruck erhöhen: es spannt sich straff in wenigen seichten angepreßten Bügen gebrochen um die Knie und Beine, die tragenden Elemente der Figur, es fließt in einem dichten Faltengerinsel über die demütig geneigte Brust. Auch für Donner sind die durchgearbeiteten mageren Hände charakteristisch, an denen jede Ader sichtbar, jedes Fingerglied belebt ist. Der Übereinstimmung im Kopftypus kann bei der Porträtfigur in Preßburg nicht nachgegangen werden und hier ziehen wir am besten die Figuren des Agramer[30]) Jesuitenaltares heran. Es ist, wie bei den Werken Morlaiters, auch bei dem Kopfe des hl. Franziskus Xaverius oder des Ignatius jener starke Kontrast in der leuchtenden Glätte der Fleischmodellierung und den herausgebohrten kurzen Haarringeln, der schon einer farbigen Wirkung zustrebt. Aber in Donners Ignatius ruht tiefer seelischer Ausdruck, seine geglättete Stirn fängt das Licht, um deutlicher den Schatten zu zeigen, der auf dem unteren Antlitze liegt. Bei diesen Figuren des Agramer Altares sowie bei jenen



Fig. 58 Venedig, Scalzi, Hl. Johannes

[29]) Abgebildet bei A. Ilg a. a. O. S. 18.

[30]) Abgebildet im Jb. d. Z. K. 1905 Sp. 230, 231, 234.

des Aschacher[31]) Altares ist die gleiche Auffassung der Gewandbehandlung, die bei der Preßburger Statue hervorgehoben wurde. Es spricht sich das intensive Nachempfinden der Stoffe in der Wiedergabe der feinen Rochette des hl. Franziskus Xaverius in Agram und der groben Kutte des hl. Franziskus in Aschach aus; das Gewand als Verdeutlichung des Bewegungsmotives offenbart sich am klarsten bei den beiden anderen Figuren, dem hl. Ignatius (Agram) und dem hl. Antonius von Padua (Aschach). Diese Bewegungs- und Standmotive selbst sind aber prinzipiell andere als jene, die uns von der romanischen Kunst her geläufig sind; sie zeigen als wesentliches Element — am deutlichsten beim hl. Antonius in Aschach — die gotische S-Linie, die beim nach links geneigten Haupte des Heiligen beginnt und in dem nach rechts gesetzten Fuße ausläuft. Wir haben das Standmotiv im Auge und sehen die S-Linie; wir betrachten die Darstellung der ganzen Figur und erhalten als Ergebnis: die Verbindungen der sinnfällig korrespondierenden Punkte des Körpers bilden zwei Gruppen von untereinander parallelen Diagonalen, die einander schneiden.[32]) Ich versuche es, diese Beobachtung bei der Figur des hl. Antonius von Aschach (Fig. 57) zu untersuchen: Die Neigung des Kopfes zur Vertikalrichtung ist die erste, die Verbindungslinie der Augen die (zur ersten normale) zweite Gerade; zu dieser parallel die Verbindung des (vom Beschauer gesehen) Ellenbogens links zur Schulter rechts, der ausspringenden Falte um die Mitte zum Ellenbogen rechts, der ausspringenden Falte über dem Knie zum Manteleck rechts, das durch das Aufnehmen des Mantels durch die Hand gebildet wird, und endlich vom vorgesetzten Fuße links zum letzten abstehenden Mantelzipfel über dem Fuße rechts. Die Neigungslinie des Kopfes setzt sich annähernd in den Verschluß der Soutane über der Brust fort; parallel zu dieser Geraden geht die Linie vom Manteleck, das beim Halse absteht, zum unteren schon genannten, vom Daumen der oberen zum kleinen Finger der untern Hand, von der Schulter links zum Knie und Fuß rechts, vom Bausche links über dem Knie zum Fuße darunter. Man kann die oben so schwerfällig formulierte Beobachtung bei der großen Mehrzahl frühbarocker Plastiken in Österreich bestätigt finden, dieses Neigen des Kopfes, dem immer ein Neigen der Schultern, ein sich Wiegen in den Hüften und Knien entspricht, das durch ausdrucksvolle Gewandbehandlung unterstützt wird. Ich habe in einer andern Arbeit[33]) eine Gruppe niederösterreichischer Skulpturen vom Ende des XVII. Jhs. zusammengestellt, an denen ich die vom italienischen Cinquecentismus unbeeinflußte Fortbildung gotischer Kunst des XVI. Jhs. nachzuweisen versuchte und das für die frühere Kunst charakteristische Standmotiv auch in jenen späteren Kunstdenkmalen nachwirken sah; wenn diese Annahme richtig ist, so hätteu wir auch in dem Stile Donners dieses nordische Residuum gefunden und mit ihm wieder ein sichtbares Zeichen, das ihn mit der heimatlichen Ver-



Fig. 59
Venedig, S. Staë, Hl. Sebastian

[31]) Abgebildet im Jb. d. Z. K. 1905 Taf. VI und Sp. 207, 210.

[32]) Vgl. die Einleitung zu Ertingers Reisebeschreibung (Kunsthistorische Quellenschriften); der charakteristische Unterschied mit romanischem Stile wurde an den Heiligenfiguren vor der Domfassade in Salzburg gezeigt.

[33]) Jb. d. Z. K. 1906 S. 70 f.

gangenheit verbindet und von der fremden italienischen Kunst, die sonst so stark auf ihn wirkte, trennt.

Nach diesem prinzipiellen Unterschiede soll noch auf die große Übereinstimmung aufmerksam gemacht werden, die zwischen den Putten des Agramer Altares und jenen Morlaiters, z. B. auf dem Wolkensockel der Immakulata in S. Pietro in Castello, besteht und auf die Marmorinkrustationen des Tabernakels und die Flächenornamente an den Säulen und Sockelbasen desselben Altares, die stark an die etwas früheren (nach Mothes a. a. O. II 300) 1715—1728 ausgeführten Dekorationen des Innern von S. Maria dei Gesuiti erinnern.



Fig. 60 G. R. Donner, Paris, Monumentalstatuette im Mirabellschloß zu Salzburg

Gleichfalls in diesen Kreis der römischen Richtung gehören die dekorativen Skulpturen an der Fassade von S. Staè (Eustachio), die (nach Mothes a. a. O. II 299) nach 1709 aufgestellt sein dürften; auch werden die Statuen in den Interkolumniennischen der Fassade von S. Maria degli scalzi, die etwas früher — 1683—1689 — entstanden sind, deren Schöpfer wir aber nicht kennen, jener Künstlergruppe nicht ferne stehen. Diese Behauptung wird die Vergleichung des hl. Johannes (Fig. 58) an der Scalzifassade mit dem hl. Sebastian (Fig. 59) an S. Staè bekräftigen; es ist das gleiche sich in den Hüften Wiegen, das gleiche weiche Nachgeben der Knie, das gleiche Pathos in der herausgedrängten Schulter und dem zur Seite zurückgeworfenen Haupte; nur daß alle angeführten Züge bei dem Johannes stärker betont sind. Diese beiden Figuren scheinen mir auch deshalb von Wichtigkeit zu sein, da sie in Donners Entwicklung eine Rolle gespielt haben dürften. Der Künstler hat in seinem Paris[34]) (Fig. 60) im Stiegenhause des Schlosses Mirabell in Salzburg eine ähnlich getreue unpersönliche Wiedergabe des antiken Stand- und Bewegungsmotives des „Periboetus“[35]) gegeben, wie wir sie z. B. in der Marmorstatuette eines Unbekannten erkennen, die ein Weihwasserbecken in S. Apostoli ziert: er dürfte sich hiebei, wie später ausgeführt werden wird, an einen ihm vorliegenden Stich gehalten haben. Paris zeigt, daß die antike

[34]) Abgebildet in Ilg a. a. O. S. 15 und Jb. d. Z. K. S. 226. [35]) Ilg a. a. O. S. 14.

Komposition dem Künstler ganz gegenwärtig war; ich meine, daß Donner von dieser streng nachfühlenden Auffassung niemals zu einer so freien Umgestaltung, wie sie der Merkur[36]) (Fig. 61) im Klosterneuburger Stiftsmuseum darstellt, gekommen wäre, wenn ihm nicht jene venezianischen Skulpturen, die gleichfalls eine freie Abänderung des ursprünglichen Motives bedeuten, den Weg gewiesen hätten. Die auffallendste Übereinstimmung zeigt der Merkur mit dem Johannes, da er wie dieser alle dargestellten Bewegungsmöglichkeiten aufs äußerste steigert; auch die Formgebung ist ähnlich, der starke Hals, der herausgedrängte breite Schultermuskel, die naturalistische Durchmodellierung des Körpers, die charakteristische Biegung des Handgelenkes; nur in der Fußstellung erinnert der Merkur Donners mehr an den Sebastian von S. Staè, da er gleichfalls das Spielbein auf den ebenen Boden zur Seite gesetzt hat und es nicht, wie Johannes, nach rückwärts biegt und auf einer Erhöhung aufstehen läßt. Es sei mir gestattet, auf eine kleine Porzellanstatuette[37]) (Fig. 62) hinzuweisen, die ich auf ein Modell von Donner zurückgeführt habe; sie steht dem Klosterneuburger Merkur sehr nahe, zeigt aber noch die steilere Kopfhaltung des Mirabell-Paris; in der Bewegung des aufgestützten Armes und der Stellung der Beine gleicht sie weit mehr als dieser dem Johannes der Scalzifassade. Es darf nicht befremden, daß wir fast gleichzeitig[38]) Werke, wie den Merkur in Klosterneuburg und den Mirabell-Paris, entstehen sehen und daß beide aber sicher nach einem Aufenthalte Donners in Venedig zu datieren sind, da dieser, wie später ausgeführt werden soll, in das zweite Jahrzehnt des XVIII. Jhs. fällt; bei der mehrjährigen Anwesenheit Donners in Italien dürften die vielerlei Eindrücke, die auf den Künstler eingestürmt sind, zur Formung seines Stiles beigetragen haben; als er aber heimgekehrt war, sind in diesem persönlich gewordenen Stile bisweilen stärkere Anlehnungen, genauere Erinnerungen an gesehene Vorbilder aufgetaucht, die dann wahrscheinlich durch einzelne Skizzen, die er sich aus seinen Wanderjahren aufbewahrt hatte, wieder lebendig wurden.



Fig. 61 G. R. Donner, Merkur,
Statuette im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg

[36]) Abgebildet bei ILG a. a. O. S. 8 und Jb. d. Z. K. 1900, S. 222.

[37]) Im Besitze des Dr. HEINRICH MODERN-Wien. Abgebildet im Jb. d. Z. K. 1905 S. 227.

[38]) Der Mirabell-Paris dürfte nach dem Merkur entstanden sein; vgl. Jb. d. Z. K. 1905 S. 224. Wir hätten es also zuerst mit einer Anlehnung an die zitierten venezianischen Werke und dann mit einer Beeinflussung durch einen Stich zu tun. Ob der Merkur vor oder nach dem Paris entstanden ist, für die Stilentwicklung des Künstlers liegt zwischen beiden eine Kluft, die nur durch das Hereinbeziehen von äußeren Einflüssen überbrückt werden kann.

Unter denselben Umständen mag ein anderes Werk Donners entstanden sein, die große Marmorgruppe:[29]) (Fig. 63) Fama krönt Karl VI., die der Künstler 1735 für Kirchner arbeitete. Die grandiose Komposition mit der unruhigen Silhouette und dem reichen Aufwande pompösen Beiwerkes fällt so sehr aus Donners Darstellungsweise heraus, daß man sich immer wieder an den ernsten Kopftypus des weiblichen Genius, der für den Künstler sehr charakteristisch ist, an die Modellierung des Kaiserporträts, die mit jener des Althanreliefes in der Akademie große Übereinstimmung zeigt, und endlich an die gut beglaubigte Tradition und einwandsfreie Unterschrift halten muß, um das Monument beruhigt in die Reihe von Donners Werken aufnehmen zu können. Vielleicht mag bei dieser Arbeit gleichfalls die Erinnerung an ein venezianisches Vorbild, an das Grabdenkmal des Girolamo Garzoni in der Frarikirche (Fig. 64) mitgespielt und den Künstler in seiner Komposition beeinflußt haben. Dieses Grabmal wurde (nach MOTHES a. a. O. II 297) 1688 aufgestellt, Donner mußte es also bei seinem Aufenthalte in Venedig gesehen haben. Es bildet die Wandverkleidung über der westlichen Tür und zeigt in seiner Mittelgruppe den Verstorbenen, wie er von einem heranfliegenden weiblichen Genius glorifiziert wird; diese Darstellung, die in einen dekorativen Zusammenhang mit der Hintergrundwand gesetzt ist, konnte von Donner nicht ohne weiteres für seine Freiskulptur verwendet werden; er mußte aus technischen Gründen und um den Eindruck einer Gruppe hervorzurufen, die beiden Figuren ganz nah aneinanderrücken; in der Flugbewegung, in der Stellung der nackten Beine, von denen das Gewand sich in einem kühnen Zipfel gelöst hat, in der des aufgehobenen Armes kann man intimere Anklänge an das Garzonigrab entdecken. Das darin ausgesprochene Kompositionsmotiv dürfte dem Künstler nur eine ganz oberflächliche Anregung gegeben haben, er hat es zu seiner persönlichen Schöpfung umgestaltet, indem er die beiden Figuren in einen materiellen und inhaltlichen Kontakt setzte.



Fig. 62 G. R. Donner, Porzellanstatuette im Besitz des Dr. MODERN

Es war nötig, auf diese römische Richtung in der venezianischen Kunst etwas einzugehen, weil dadurch bestimmte Eigentümlichkeiten Donnerschen Stiles und seiner Marmorbehandlung erklärt werden konnten; um weitere Aufschlüsse über die Elemente dieses Stiles zu bekommen, müssen die Werke eines früheren Meisters, des Giovanni Bologna, herangezogen werden; zu diesen mag Donner die Kunst Mazzas, eines Bolognesen, der zu Ausgang des XVII. Jhs. und zu Anfang des XVIII. Jhs. auch in Venedig arbeitete, hinübergeleitet haben.

Unzweifelhafte Werke Mazzas sind die ihm zugeschriebenen Reliefs, die die Wände der großen Seitenkapelle rechts in S. Giovanni e Paolo verkleiden, und jenes, das an der Rückseite des lauretanischen Hauses in S. Clemente angebracht ist. Die ersteren enthalten

[29]) Abgebildet bei ILG a. a. O. S. 27. Die Gruppe d. Z. im Belvedere in Wien.

die Geschichte des hl. Dominikus; sie sind Längsbilder und zeigen im untern Felde die Handlung, oben aber große Genien und kleine Putten, die den Himmel bevölkern; bei der Darstellung des „Todes", die wie die „Taufe" die anderen Reliefs an Breite überragt und oben halbrund abschließt, werden auch Christus und Maria in den Wolken sichtbar. Die



Fig. 63 G. R. Donner, Karl VI. im Belvedere in Wien

Reliefs sind in Bronze gegossen, nur eines — das letzte rechts — ist in Holz mit Bronzefarbe überstrichen; angeblich konnte der Künstler es nicht vollenden, da ihn der Tod ereilt hatte (Moschini a. a. O. I 139). Gegen diese Annahme spricht: die Ausschmückung der Kapelle hatte bereits 1690 begonnen, Mazza aber war mindestens 14 Jahre später noch am Leben, da das Relief (Fig. 65) in S. Clemente ein so spätes Datum trägt: Joseph Maria Mazza a

Bononia — J. F. P. F. F. MDCCIV. Wie dem auch sein mag, tatsächlich ist jenes hölzerne Relief nicht von des Künstlers Hand gearbeitet worden, wenn auch der Entwurf auf ihn zurückgehen mag. Ein Blick auf diese schlechte Arbeit bezeugt es: sinnlos schematische Faltenzüge; leer gearbeitete Köpfe der Menschen, lächerliche der Putten; die verzeichnete Frau links unten und der noch mehr verzeichnete Engel, der in den Wolken wirbelt; vor allem aber die Wolken selbst, diese stilisierte Bortenposamentrie, die den stärksten Kontrast zu den naturalistischen des Meisters selbst bilden, der die Wolkenballen im flachsten Traktament unregelmäßig am Himmel gruppiert. Die Wolken und die Putten, die sich auf ihnen herumtummeln, sind es in erster Linie, die uns an Donner erinnern. Man nehme z. B. als Vertreter des Kindertypus Donners den Putto links oben auf dem Relief[40]) „Wasserspende König Davids" (Fig. 66), der so bequem auf Wolken lagert und mit leicht gesenktem Haupte den Vorgängen auf der Erde folgt; es ist das gleiche bequeme Liegen, eine ganz übereinstimmende Modellierung des Kinderkörpers und des pausbackigen Gesichtchens mit dem kurzen, ein wenig gelockten Haare, wie bei jenem Engel, der mit einem zweiten zu einer Gruppe vereinigt die Mitte zwischen Christus und Maria auf dem Relief: Tod des hl. Dominikus (Fig. 67) einnimmt. Auf diesem Relief etwas höher oben fliegt ein Putto von jeder Seite zur Mitte hinauf, der eine mit ausgebreiteten Armen, der andere mit über der Brust gekreuzten adorierend; und bei Donners zitiertem Bilde finden sich über dem schon genannten auch zwei Engelchen, die Schrift anbetend: ihre Position im Bilde, ihre Bewegungsmotive zeigen im wesentlichen eine so starke Übereinstimmung, wie sie neben den betonten stilistischen Zusammenhängen nicht nur dem Zufalle zugeschrieben werden kann. Es möge auch darauf hingewiesen werden, daß die Puttengruppierung auf dem schon zitierten Pietàrelief des Tabernakels in Preßburg mit jener an derselben Stelle auf Mazzas Verbrennung der ketzerischen Bücher (Fig. 68) Ähnlichkeit besitzt, daß der mädchenhafte behelmte Krieger auf demselben Relief (im Hintergrunde rechts) im Kopftypus und in der Auffassung an Donners Gestalten erinnert, daß die häufige Verwendung großer Genien, die im Kontraste zu den kleinen Putten den Himmel beleben, für Donner charakteristisch ist und endlich daß jenes außergewöhnliche Sitzmotiv, wie es Donners Paris auf dem Bronzerelief[41]) im Kunsthistorischen Hofmuseum zeigt, im Anschlusse an ein ganz ähnliches entstanden sein dürfte, das bei Mazza häufig vorkommt, am deutlichsten bei einem Hirten, der letzten Seitenfigur rechts des Reliefs in S. Clemente. Die Frauentypen auf diesem zuletzt genannten Werke Mazzas mit den über den Schläfen gebauschten Haaren und den großzügigen Gesichtern



Fig. 64 Venedig, Frari, Grabmal Garzoni

[40]) Im Museum des Münzamtes; abgebildet im Jb. d. Z. 1905 S. 197.

[41]) Eine Radierung von W. Unger nach diesem Relief bei Ilg a. a. S. nach S. 52.



Fig. 65 Venedig, S. Clemente, Relief von Mazza

gleichen jenen Donners, die wir in dem oben zitierten Relief: Urteil des Paris ins Auge fassen mögen.

Ich möchte an dieser Stelle die Besprechung von zwei großen Altären einfügen, die im Dome zu Raab an der Westseite zweier einander gegenüberstehender Pfeiler des Mittelschiffes angebracht sind; sie bestehen aus einer sarkophagartigen Mensa und einem Wandaufbaue, der von zwei roten Marmorsäulen flankiert wird; statt des Altarbildes ist über einer Marmorstaffel ein großes rundbogig geschlossenes Relief eingefügt, über dem sich das vorladende Abschlußgebälk ausbaucht; über diesem ruhen Wolken, die in der Mitte von einem großen Engel, an der Seite zum Mittelschiffe von zwei Cherubsköpfchen, gegenüber von einem Engelputto belebt werden. Zur Altardekoration gehört auch ein Kruzifix, das wie das große Relief in Blei gegossen ist. Dieser Umstand allein würde bereits genügen, daß die Arbeiten in der österreichischen Lokalliteratur als unzweifelhafte Werke Donners überliefert würden. Dazu kommt jetzt noch ihr Aufstellungsort in einer ungarischen Stadt, nah von Preßburg, dem Wohnsitze des Meisters! Es ist drum zum Staunen, daß sich nur eine schüchterne mündliche Tradition gebildet hat, die Donner als Schöpfer dieser Werke ausspricht; eine Tradition, die meines Wissens niemals in den sichern Gewahrsam eines Buches eingefangen wurde. Ich sehe in diesen beiden Altarblättern eigenhändige Werke des Meisters, die nach dem Stile mit den Marmorreliefs für die Lavabos im St. Stephansdom in Wien — jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum — zusammengehen und also um 1735 entstanden sein dürften. Es war mir nicht gelungen, in das Archiv einsehen zu können, so muß eine stilkritische Untersuchung das Aufschluß gebende Dokument ersetzen. Das eine Relief (Taf. IX) — links — stellt König Ludwig von Ungarn dar, wie er sein Reich der Himmelskönigin vermacht. Die Szene spielt in einem gotischen Dome; feingliedrige Bündelpfeiler steigen empor, die über angedeuteten Kapitälen die Ansätze des Gewölbes tragen. Der obere Teil dieser im zartesten Traktament verschwindenden Archi-



RAAB, DOM, LINKER SEITENALTAR



RAAB, DOM, RECHTER SEITENALTAR

tektur wird durch eine große Wolke verhüllt, auf der die Muttergottes mit dem Kinde thront. Die Wolke scheint sich aus dem qualmenden Rauche zu bilden, der unter ihr aus einem Räuchergefäße strömt; dieses steht auf einem vierseitigen Postamente, das in seinen Formen eine zaghafte Kombination von Barock und Gotik gibt. Um diesen Opferaltar schart sich die Begleitung des Königs, Offiziere in ungarischen Uniformen des XVIII. Jhs., der vorderste rechts auch in der Barttracht als Ungar gekennzeichnet. Der König selbst steht links vom Altare und blickt zur Madonna empor, der er mit erhobener Hand den Reichsapfel darbringt; die Rechte hat er auf Krone und Zepter gelegt, die ein Page ihm auf einem Polster entgegenhält. Rechts vorn sitzt ein zweiter Page und hält einen Wappenschild in den Armen.



Fig. 66
G. R. Donner, „Opfer Davids", Relief im Münzamt in Wien

Das zweite Relief (Taf. X) zeigt die Exhumierung der Leiche des hl. Stephan durch den hl. König Ladislaus. Diesmal spielt die Szene in einer Barockarchitektur, deren oberer Teil gleichfalls von Wolken, in denen ein großer Engel schwebt, verdeckt ist. Links schief in die Tiefe gestellt, über Stufenaufbau, ein Postament, an dessen Seiten Reliefschmuck angedeutet ist; dieses trägt einen Sarkophag, auf dessen Deckel der unversehrte nackte Leichnam des Heiligen ruht. Rechts von diesem Grabmale steht König Ladislaus und blickt in lebhaftem Staunen zum hl. Stephan empor; ein Page trägt ihm den faltigen Mantel, den Hintergrund füllt sein Gefolge. Vorn (zu beiden Seiten) zwei Genrefiguren — ein Arbeiter mit Hacke und Schaufel, der das Grab geöffnet haben mag, eine sitzende Frau mit einem Kinde im Schoße — die zum hl. Leichname zurücksehen; sie ziehen den Blick des Beschauers in die Tiefe und steigern noch mehr die wundersame Räumlichkeit der Darstellung. Der Arbeiter links vorn zeigt eine prachtvolle Durchmodellierung des Körpers, jede Sehne, jede Ader der nackten Arme und Beine hat der Künstler lebendig gestaltet, ohne aufdringlich zu sein und seine anatomischen Kenntnisse eitel in den Vordergrund zu stellen.

Die Darstellung des hl. Stephan ist das erste, das uns an Donner gemahnt, in seiner Bewegung und seiner Typik stimmt er fast ganz mit jenem Greise überein, der die Enns[42]) personifiziert und einen Teil des Hauptwerkes des Meisters, des Brunnens am Neuen Markte in Wien, bildet. Die langgestreckten Gestalten, die kleinen Köpfe und schlanken graziösen Extremitäten gleichen der Formgebung der Figuren auf den Reliefs für die Lavabos, vor allem des Christus[43]) und der Samariterin im Wiener Hofmuseum; der Kopftypus der Könige, besonders des Königs Ludwig, zeigt die getreueste Übereinstimmung mit jenem des hl. Johannes Nepomuk[44]) in Linz. Die Gruppe der Frau mit dem Kind erinnert in ihrer Position im Relief, in ihrer geschlossenen Komposition an die Figur der hl. Magdalena im Tabernakelrelief des Elemosynariusaltares. Viele Details in der Formgebung, in der Behandlung des Nackten, der Finger und Zehen, z. B. beim hl. Leichname oder beim Arbeiter, weisen auf Donner hin, die zwanglose Anwendung des Zeitkostümes, der ungarischen Nationaltracht, auf sein zweites Hauptwerk,[45]) die Reiterstatue des hl. Martin, die jetzt vor dem Preßburger Dome aufgestellt ist.



Fig. 67 Venedig, S. Giovanni e Paolo, Relief von Mazza

Vom Standpunkte der Raumkomposition bietet das Relief der Exhumierung des hl. Stephan das größere Interesse: die Handlung geht von rechts nach links in die Tiefe, vom Könige zum hl. Stephan, der in starker Verkürzung dargestellt ist und auf einem Aufbaue ruht, bei dessen zahlreichen parallelen Geraden die Verkürzung noch deutlicher wird. Die herumstehenden Begleiter des Königs mit den beiden vorderen frei herausgearbeiteten Figuren schließen um die Hauptdarsteller einen räumlichen Kreis; der spätere Donner, der Schöpfer der Gurker Reliefs, hätte den König mit dem Rücken zum Beschauer gestellt. Auch dieses Suchen nach einer befriedigenden Lösung, diese Stufe des bisher Erreichten, läßt uns die Entstehungszeit dieser Werke nach den Reliefs der Lavabos bestimmen.

Ich habe diese beiden Altartafeln hier nach den Arbeiten Mazzas eingereiht, da mir ihre Ähnlichkeit mit diesen besonders groß erschien; bei beiden die Architekturen, die nach

[42]) Abgebildet bei Ilg a. a. O. S. 39.

[43]) Eine Replique abgebildet bei Ilg a. a. O. S. 32.

[44]) Abgebildet in Ilg, „Donners und Hildebrands Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz", Mitteilungen d. Z. K. N. F. 1896 Bd. XXII 2. Heft.

[45]) Abgebildet bei Ilg a. a. O. S. 25.

oben in Wolken verschwimmen, die schlanken feingliederigen Figuren unten, bei denen sich die Handlung abspielt; die zarten Pagen von Donners linkem Altare, die mit geneigtem Haupte herabblicken, kehren auf Mazzas Relief „Verbrennung der ketzerischen Bücher" wieder, besonders groß ist die Übereinstimmung des schildtragenden Pagen Donners mit jenem bei Mazza links vorn, der an dem aufgemauerten Feuerherde lehnt. Ich möchte auf demselben Relief Mazzas auch auf die Komposition der Nebenfiguren aufmerksam machen: der behelmte Jüngling, der ohne jeglichen Kontakt neben dem bärtigen Manne steht, und links im Hintergrunde die fast gezeichneten wenigen Personen, die den Eindruck der Menge hervorrufen sollen; und auf Donners linkem Altare die beiden Krieger an der Seite rechts, die einander fast den Rücken kehren, und die Hintergrundstatisten auf beiden Altartafeln.



Fig. 68 Venedig, S. Giovanni e Paolo, Relief von Mazza

Der Hochaltar in Redentore soll nach einem Entwurfe Mazzas aufgestellt worden sein (Moschini a. a. O. II S. 347), die Reliefs vor der Mensa und an der Rückwand des Altares sollen von ihm selbst stammen. Ein Künstler mit Namen Tommaso Ruer wird auch als ihr Schöpfer angegeben; ich möchte mich der Ansicht anschließen, daß diese Arbeiten[46]) nicht von Mazza sind. Nach Moschini sind die großen Seitenfiguren links und rechts und das hohe bekrönende Kruzifix Werke Girolamo Campagnas und gehörten zu dem ursprünglichen Hochaltare der Kirche. Soweit die Aufstellung ein Urteil gestattet, möchte ich in dem Kruzifix

[46]) Das Antipendium des Hochaltares in S. Giacomo dall' Orio steht diesen Arbeiten in Redentore nahe und mag von demselben Künstler sein.

ein späteres Werk sehen, es scheint auch im Gegensatze zu den Seitenfiguren, die aus Bronze sind, in Blei oder „Komposition“ gegossen zu sein; vielleicht dürfte diese weiche, malerisch aufgefaßte Arbeit auf Mazza zurückgehen. Bleigüsse sind in Venedig ebenso selten wie anderswo; in S. Maria degli Scalzi ist das dreiteilige Antipendium des Sebastianaltares (Bernardo Faldoni) mit drei Reliefs — um 1700 — geschmückt, die in Blei gegossen und mit Goldfarbe überstrichen sind; diese Technik findet sich auch bei Donner in den Predellenreliefs des Elemosynariusaltares in Preßburg angewendet. Von eigenartiger Schönheit ist auch die Tabernakeltür (Fig. 69) des (oben besprochenen) Hochaltares in Redentore, die in Holz geschnitzt und vergoldet ist und Christus am Ölberge darstellt. Die Form der Tür war gegeben, auf sie mußte in der Reliefkomposition Rücksicht genommen werden; die Szene spielt in einer waldigen Landschaft, der wellige Boden geht bis zur halben Höhe des Reliefs, der obere Teil wird von zwei knorrigen dicken Stämmen eingefaßt, um die das Laub an dürftigen Zweigen steht. Links im Schatten der zerklüfteten Rinde ist das Schlüsselloch angebracht; darüber schwebt der Engel mit Kreuz und Kelch herab, Christus empfängt ihn mit geheimnisvoller Gebärde; stimmungsschwere tiefe Stille steigt von den schlafenden Jüngern auf. Dieses Relief will gar nicht zu dem Antipendium und jenem an der Rückwand des Altares passen; es scheint mir wieder eher an Mazza zu erinnern; z. B. die Komposition des Jüngers rechts unten an die des hl. Josef in S. Clemente oder anderer Figuren des Meisters — der Hirt auf demselben Relief, Christus auf den Tod des hl. Dominikus — die alle in ein auf die Spitze gestelltes Quadrat hineingedacht sind. Noch mehr erinnert das Relief an die Bologneser Arbeiten des Meisters, an seine Rosariodarstellungen in der Kirche Corpus Domini. Diese gehören zu einem Altare, der jederseits von einem großen Engel flankiert wird und in der Mitte, in einer Nische, die stehende Figur einer Muttergottes enthält, die in den Armen das nackte Kind trägt; die Nische rahmen 15 Tondi, die Christi Lebens- und Leidensgeschichte, seine Auferstehung und Himmelfahrt erzählen und mit der Krönung Marias schließen.



Fig. 69 Venedig, Redentore, Tabernakeltüre

Diese kleinen Reliefs erinnern in ihrer verwischten Technik mit den impressionistisch angedeuteten Faltenzügen und den weggewehten Gewandzipfeln — z. B. bei der Himmelfahrt Christi — an die Tabernakeltür in Redentore. Donner muß die bolognesischen Arbeiten Mazzas nicht gekannt haben; es spricht zwar manches dafür, die Übereinstimmung in der großen Auffassung und der Gewandbehandlung der seitlichen Engel des Altares mit jenen, die Donner in Preßburg in der Elemosynariuskapelle aufstellte, oder die Formgebung

der schlanken Figuren mit den kleinen Köpfen auf den Reliefs. Doch diese mag in Venedig auf ihn eingewirkt haben; jene Übereinstimmung in den mächtigen Engeln kann auch zufällig entstanden sein. Viel intensiver scheint mir aber Mazzas Einfluß auf Giuliani, den Lehrer Donners, gewesen zu sein, der besonders deutlich bei Betrachtung eines andern Werkes des Meisters, der Dekorierung der dritten Seitenkapelle links, zutage tritt.

Diese Kapelle ist vom Hauptschiffe durch ein Gitter abgeschlossen, das von vier bronzenen Cherubsköpfen bekrönt ist; die Ost- und Westwand verkleiden zwei große rundbogig abschließende weiße Marmorreliefs, die die Taufe Christi (Osten) und Christus am Ölberge (Westen) darstellen.

Den Typus des Kinderkopfes von Giuliani kann man leicht studieren an den zahllosen „gruppi", die in Heiligenkreuz die Umfriedung der Pestsäule beleben, die das alte Chorgestühl schmücken. Die einen sind aber in Stein, die anderen in Holz geschnitten; wir



Fig. 70 Bologna, Corpus Domini, Cherubskopf von Mazza



Fig. 71 Leuchterträger von G. Giuliani im Liechtensteinpalais in Wien

wählen daher am besten einen Putto, der eine bronzene Girandole trägt, um bei gleichem Materiale den Vergleich mit einem Cherubsköpfchen von dem Gitter vornehmen zu können. Er stammt aus dem Stadtpalais des Fürsten Liechtenstein, dessen plastische Dekoration in den Händen Giulianis und seiner Werkstatt lag,[47] und seine genaue Übereinstimmung mit anderen gleichartigen Arbeiten des Meisters lassen ihn mit Sicherheit Giuliani zuschreiben. Also wir vergleichen einen Cherubskopf des Mazza (Fig. 70) mit jenem Leuchterträger (Fig. 71); die gleiche Frisur: das Haar ist an der Seite gescheitelt und quer über die Stirn gekämmt; es ist als eine Masse behandelt, in der einzelne Locken herausmodelliert wurden, bisweilen sind Striche eingezeichnet; das runde Gesichtchen mit niederer Stirn und tief angesetzten Wangen; die Augen mit scharf umrissenen Lidern. Auch Donner hat die Augen in gleicher Weise gebildet, man vergleiche die eine Engelkonsole in der Elemosynariuskapelle in Preßburg:[48] der Typus des Kopfes ist im großen und ganzen derselbe geblieben, doch sind die

[47]) Vgl. darüber Anhang II. Bei Freddy, Descrizione di Vienna I S. 397.

[48]) Abgebildet im Jb. d. Z. K. 1905 S. 267.

Züge weicher, die Haare wenig von der Kopfform gelöst, mit mehr vereinfachter Modellierung.

Auf Mazzas „Christus am Ölberge" nimmt der Herr den untern Teil des Reliefs ein; auf Felsblöcken, die aus Pappendeckel gebildet scheinen, hat er sich erschöpft, halb sitzend, halb kniend, niedergelassen. Sein Antlitz zeigt eine breite, niedere Stirn, über der sich das schlichte lange Haar scheitelt und in schwach gelockten Strähnen über Nacken und Schulter fällt. Die Nase ist spitz, das breite magere Gesicht mit den betonten Backenknochen wird von geringem Barte eingefaßt. Den kurzen starken Hals und den hohen Nacken läßt das Ärmelgewand frei, dessen loser Ausschnitt sich links über der Brust in einer eckigen Falte bricht.

Ein Hauptwerk Giulianis sind die Kreuzganggruppen in Heiligenkreuz, von denen die eine (Fig. 72) Christus darstellt, wie ihm Maria Magdalena in demütiger Liebe die Füße



Fig. 72 Christus und Magdalena von G. Giuliani im Kreuzgang von Heiligenkreuz

trocknet. Man kann in Giulianis Christus den Mazzas wiederfinden, nur ist bei ihm alles zu individuellem Leben gesteigert, das Grobknochige mehr herausgekehrt, das Gewand mit dem gleichen Eck im Ausschnitte in unzähligen seichten Fältchen zerknittert.

In der schon genannten Sammlung[49]) von Skizzen Giulianis im Heiligenkreuzer Stiftsmuseum finden sich zahlreiche zu Apostelfiguren, darunter auch ein Christus mit einer Weltkugel und andere Heilige. Sie alle zeigen die bei der Kreuzweggruppe beschriebene Formgebung und Gewandbehandlung, ein kühn umgeworfener Mantel faßt die Silhouette zusammen. Unter diesen Skizzen sind auch zwei große Engelfiguren, die im Heranschweben niederknien (Fig. 73); es wurde ihrer bei dem linken Seitenaltare Giusto le Curts in der Frarikirche gedacht. Mit Hilfe des oben gezeichneten Christustypus und dieser Skizzen möchte ich zwei größere Denkmale, einen Ölberg bei Gaden und eine Urlaubergruppe in Eggenburg, in die Reihe der Arbeiten Giulianis aufnehmen.

[49]) S. Anhang I.

Nach den letzten Häusern von Gaden (nach der Einmündung der Badener Straße) liegen rechts neben der Straße nach Heiligenkreuz drei roh gearbeitete Männerfiguren, die schlafenden Jünger des Herrn; hinter ihnen führt ein Stufenweg zu einer kleinen Anhöhe empor, von der der Blick ins weite Tal schweifen kann. Hier ist der Ölberg. Schmucklos aufgemauerte und angeworfene Sockel tragen die Sandsteinfiguren, ein flacher Christus, ein höherer den Engel; sie sind ohne Verbindung einander gegenübergestellt (Fig. 71). Christus kniet im Ärmelgewand, das den breiten Nacken freiläßt und sich im Ausschnitte über der Brust in ein Falteneck ausbiegt. Das Haupt mit der niedern Stirn und den breiten starken Backenknochen ist nach rechts geneigt, die langen Haare fallen über Rücken und Schulter. Er hat die Hände gefaltet; ihre Form ist durch die starke Verwitterung unkenntlich geworden, nur die Gebärde der verzweiflungsvollen Ergebung ist übriggeblieben. Über angedeuteten Wolkenballen schwebt der Engel (Fig. 75): er wird in die Knie sinken und dem Herrn den Kelch, den er in beiden Händen hält, herabreichen. Der nackte Oberkörper steigt aus dem Gewande wie aus einem Blütenkelche hervor, ein starker Faltenzug verdichtet die Bewegung der Beine. An dem rechten Unterarme bröckelt der verwitterte Stein ab.



Fig. 73 Tonskizze von Giuliani in Heiligenkreuz

Das Gewand ist bei diesen Figuren ebenso komponiert, wie es als charakteristisch für Giuliani beschrieben wurde; doch fehlt das reiche Detail; der Künstler mag dieses vereinfacht haben, da die Gruppe in ihrer hohen Aufstellung zumeist als in die Ferne wirkende Silhouette gedacht ist; einiges hat auch die Zeit ausgeglichen.

Die Urlaubergruppe (Fig. 76) steht auf einer platzartigen Straßenerweiterung in Eggenburg;[50]) grüne Büsche umrahmen sie, den Hintergrund schließen kleine Häuser ab, so daß die originell umrissene Komposition sich klar gegen den Himmel abheben kann. Das Postament besteht aus einem hohen breitgedrückten Pfeiler, der von eingerollten, mit Festons geschmückten Voluten eingefaßt wird, auf einer Basis mit kreuzförmigem Grundrisse aufsteht und von einer vorladenden Deckplatte mit gleichem Grundrisse abgeschlossen ist. An der Vorderseite des Pfeilers vor einem eingeblendeten vertieften Felde fliegt ein Puttoengel, der ein großes ausgebreitetes Tuch in beiden Händen hält. Auf einfacher niederer Basisplatte stehen die Figuren; Christus, links von Maria, schreitet mit dem rechten Fuße aus, Maria hat das linke Knie im Vorgehen gebogen; dadurch ist die untere Hälfte der Körper von beiden nach außen gekehrt, doch drehen sie sich in den Hüften, wenden die Oberkörper einander zu und neigen sie, bis die Schultern einander berühren. Maria hält die Linke klagend zur Stirn; der Arm des Sohnes umfaßt ihre Schulter, mit seiner linken Hand umschließt er die rechte der Mutter. Der Mantel, der ihren Kopf und Rücken umgibt und von der Hüfte quer hinüber zur Schulter läuft, hält ihre Gestalt zusammen; der des Sohnes wiederholt in kühnem Schwunge die gebrochene Linie von den Schultern zur Hüfte hinaus und zurück zum linken Beine, der Mantelzipfel ist vom Rücken nach vorn geweht und endet vor Marias Füßen auf dem Boden; er schließt das Loch, das unter den aneinander

[50]) Über die Bedeutung der Eggenburger Steinbrüche vgl. „Beiträge zur Geschichte Eggenburgs" von Ludwig Brunner im Tätigkeitsbericht des Vereines Krahuletz-Gesellschaft in Eggenburg, 1905. (Eggenburg 1906.)

gelehnten Schultern durch die weggebogenen Hüften entsteht. Aus der eigentümlichen momentanen Bewegung der Körper, aus den leicht ineinander gefügten, mit runden Ellenbogen nach vorn gehaltenen Händen spricht ein schwerer Rhythmus, der durch die geschlossene Konzeption der Gruppe zu einer greifbaren Erscheinung verdichtet werden konnte.

Bei diesen Figuren haben wir die sorgfältige Gewandbehandlung mit den verknitterten Stoffen, wie sie genau in der Komposition und im Detail mit jener der Heiligenkreuzer Figuren übereinstimmt: der Kopftypus Christi ist gleichfalls mit dem oben geschilderten gleich.



Fig. 74 Christus vom Ölberg in Gaden



Fig. 75 Engel vom Ölberg in Gaden

Aus Giulianis Lebensgeschichte, die ILG in seinem „Fischer von Erlach"[51]) kurz skizziert, geht es nicht hervor, bei welchem Meister er in der Heimat in die Lehre ging, noch welche italienischen Städte er kennen lernte, bis er auf seiner Wanderschaft zu Andreas Faistenberger nach Kitzbüchl in Tirol — oder schon nach München! — kam. Vielleicht hat er in der Werkstatt des Mazza gearbeitet und ist in seiner Begleitung auch nach Modena gekommen, wo gleichfalls Werke dieses Meisters[52]) erhalten sind. Hier dürften die großen Kompositionen Begarellis[53]) auf Giuliani stark eingewirkt haben. Wir haben eine

[51]) (Wien 1895) 406 ff. Nr. 206.

[52]) MOTHES a. a. O. II 289; MOTHES schreibt irrtümlicherweise „Camillo" Mazza; es dürfte dieser Fehler ihm im Anschlusse an den Dizionario des Stefano Ticozzi (Milano 1830) unterlaufen sein, in dem auch die Werke des Künstlers in Modena (I 419) näher besprochen sind.

[53]) Vgl. die Kreuzabnahme in S. Francesco.

sicherlich unter ihrem Einfluß entstandene Kreuzabnahme Giulianis erhalten, die im alten Dormitorium im Heiligenkreuzer Stift eine schmale Abschlußwand einnimmt. Die aus vielen lebensgroßen Figuren bestehende Darstellung ist als reine eingründige Flächenkomposition vor die Mauer gestellt; diese ist in ihrer Funktion, die einzelnen Glieder zu einer einheitlichen Gruppe zusammenzufassen, gleichfalls in die Komposition miteinbezogen worden.



Fig. 76 Abschied Christi von Maria in Eggenburg

Diese Abschweifung von Donner war notwendig, um Giuliani, seinen Lehrer, ein wenig kennen zu lernen; wir wissen jetzt, mit welchen Mitteln der Jüngling ausgerüstet sein konnte, als er aus der Lehre trat und auf die Wanderschaft ging.

Neben dieser rein künstlerischen Ausrüstung gilt es auch, dem Schüler eine Reihe literarischer Kenntnisse beizubringen; den ganzen Ballast mythologischer Gestalten mußte er gegenwärtig haben, jegliche Art von Allegorie, die Darstellung einer Bibelszene histori-

schen oder theologischen Charakters mußte ihm geläufig sein. Da traten die Stiche als Hilfsmittel erst zwischen Lehrer und Schüler, später dann zwischen Besteller und Künstler. Reiche Aufklärung über dieses Gehaben verdanken wir den Kontrakten[54]) des Johann Schmidt, die sich auf seine Arbeiten in Göttweig und Dürnstein beziehen; er mußte sich jedesmal an vorgewiesene Kupfer bei den Kompositionen seiner Reliefs und sogar seiner Büsten halten. Eine Beeinflussung durch Stiche hat sicher auch bei Donner stattgefunden; der Mirabell-Paris mag so entstanden sein, das antikische Standmotiv war ihm durch die zahlreichen, im Cabinet du Roi im Bande „Statues Antiques et Modernes du Château et Parc de Versailles" gegebenen Repliquen[55]) geläufig; die Architektur des Giovanni Bologna wird durch einen ihrer zahlreichen Stiche in ihrer charakteristischen Art zu sitzen und die übereinandergelegten Füße an sich zu ziehen auf seine Providentia, die Mittelfigur des Brunnens am Neuen Markt, eingewirkt haben; die Statuette im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg stimmt im wesentlichen Motiv mit dem Merkurius aus Sandrarts „Teutscher Akademie" überein.[56]) Ich möchte eine zusammengehörige Gruppe von Kleinplastiken, die ich Donner und seiner Schule zuweise, vorführen, da auch bei ihnen die Benutzung von Stichen vorliegt.



Fig. 77 Bleistatuette in der Sammlung Figdor, Wien

Unter den neueren Erwerbungen — Frühjahr 1906 — der Sammlung Figdor-Wien befinden sich zwei kleine Bleigruppen, die zusammen mit einer dritten mehrere Generationen lang im Besitz einer Preßburger Familie waren und, ohne in den Handel zu kommen oder auf Versteigerungen die Augen der Öffentlichkeit auf sich zu lenken, der Sammlung einverleibt wurden. Die Gruppen galten der Tradition nach als Werke Donners; ich möchte den Nachweis versuchen, daß die Zuschreibung an den Künstler bei jenen zwei Stücken, die der Figdorschen Sammlung angehören, tatsächlich richtig ist.

Die Gruppen sind etwa $^1/_3$ *m* hoch, volle Bleigüsse, die mit einer grellen Bronzefarbe dick überstrichen wurden; vielleicht waren die Stücke, als sie aus der Werkstatt des Meisters kamen, mit jener feinen Goldfarbe übermalt, die Donner bei seinen Bleigüssen bisweilen

[54]) Im Stiftsarchive zu Herzogenburg und Göttweig. In extenso publiziert in der Kunsttopographie I. Krems.

[55]) Pl. 44. Le petit Fluteur — S. Hurtelle Sculp. — S. Thomassin Fecit. Pl. 50. Mercure — de Melo Sculp. — S. Thomassin Fecit. Pl. 119. Acis — J. B. a Tubi Sculp. — S. Thomassin Fecit.

[56]) II. Band, 2. Buch „von der Bildhauerkunst". Der Stich ist bezeichnet C. G. Amling.

anwendete, worauf schon oben hingewiesen wurde, und eine spätere Auffrischung dieses zarten Tones brachte die rohe Farbe hervor. Die beiden Stücke der Figdorschen Sammlnng wurden von dieser Übermalung befreit und zeigen jetzt die mattgraue Bleifärbung, wie sie z. B. den beiden Donnerschen Statuetten[57]) des Wiener Hofmuseums, Merkur und Venus, eigen ist.

Die drei Gruppen stellen die mythologischen Szenen vor: des Milon von Kroton Tod (Fig. 77), Merkur den Argos ermordend (Fig. 78) und Latona mit ihren beiden Kindern. In dem schon erwähnten Stichwerke finden sich unter Pl. 60, 125 und 139 fast vollkommen gleiche Darstellungen. Es ist ausgeschlossen, daß der Künstler die Originalwerke als Vorbilder gehabt hätte; die in Stellung und Bewegung so übereinstimmend gearbeitete Kopie müßte dann auch die stilistischen Eigentümlichkeiten des Vorbildes aufgeprägt haben. Vergleichen wir aber die Bleigruppe des Milon mit Pugets Original[58]) und dem Stiche: der erste Eindruck zeigt den Kontrast zwischen dem ausschreitenden und vornüber gebeugten Athleten (der Statuette) und der in ein Oval komponierten Gruppe Pugets, der seinen Milon beide Beine nach vorn setzen läßt und durch das Übergewicht des mächtigen Körpers die im Baumstamm eingeklemmte Hand frei machen will; er würde rücklings stürzen, wenn er nicht an seiner Hand festgehalten wäre. Bei dem Stiche (125: bezeichnet Paul Puget de Marseille Sculp. — S. Thomassin Fecit) ist das rückwärtige Bein des Milon nicht sichtbar und ließ so die andere Ergänzung zu. Die Vereinfachung des Stoffes, der des Riesen Blöße deckt, der Baumstrunk und Erdboden, die alles Beiwerkes beraubt sind, deuten gleichfalls auf die gekürzte Wiedergabe des Stiches hin.



Fig. 78 Bleistatuette in der Sammlung Figdor, Wien

Die Gruppe der Latona deckt sich nicht mit jener des Stiches (139: bezeichnet de Marcy Sculp. — S. Thomassin Fecit); bei der Bleigruppe sitzt Latona mit geneigtem Kopfe; sie ist mit einem Ärmelgewande bekleidet, das über ihre rechte Brust herabgeglitten ist; auf dem Stiche kniet sie auf den Falten ihres langen Schurzes, der ihre Hüften deckt und den Oberkörper nackt läßt; den Kopf mit dem gelockerten Haare hält sie aufrecht. Eine so wesentliche Änderung wie diese Umsetzung des Kniens zum Sitzen gestattet sich der Künstler wohl leichter vor dem Stiche als vor dem Originale. Das was mir aber neben den kompositionellen Abänderungen am gewichtigsten gegen eine direkte Nachahmung der „Versailler“ Figuren zu sprechen scheint, ist — wie oben bereits gesagt wurde — das

[57]) Abgebildet bei Ilg a. a. O. S. 58, 59.

[58]) Abgebildet bei Gustave Geffroy, „Le Sculpture au Louvre“ Paris) S. 126.

Fehlen jeder stilistischen Beeinflussung. Es ist eine persönliche Typik und Formgebung, die aus den Werken spricht und die uns Donner als ihren Schöpfer ansprechen läßt. Die Statuette des Milon mit der breiten mächtigen Brust, mit den Muskeln an Schultern und Armen, die unabgesetzt ineinander übergehen, steht im Gegensatze zu der Pugets, der jeden Muskel, besonders an Schultern und Knien, einzeln und gegeneinander unausgeglichen herausarbeitet und die in der Anstrengung hervortretenden Adern wie ein Netz von breiten Lichtlinien über die Arme spannt. Am deutlichsten zeigt sich die Autorschaft Donners beim Kopfe und Halse des Milon; es ist derselbe starke, fast geschwollene Hals wie bei sämtlichen anderen Arbeiten des Meisters mit dem kleinen Kopfe, in dem man trotz der Vergröberung noch die feinen leidensvollen Züge mit den an der Nasenwurzel hinaufgeschobenen Brauen, den im Schmerze geöffneten Lippen und dem kleinen leicht geteilten Bart seines Christustypus erkennen kann. Endlich ist noch die Modellierung des Baumstrunkes für Donner charakteristisch: mit kurzen unregelmäßigen Ritzen ist die Oberfläche aufgerauht worden, um den Eindruck der Rinde hervorzurufen; viel Vergleichsmaterial ist hiefür vorhanden, da der Baumstrunk auf zahlreichen Arbeiten des Meisters wiederkehrt (man vergleiche z. B. die Merkurstatuen im Klosterneuburger Stifts- und Wiener Hofmuseum).



Fig. 79 Venedig, Brunnen im Hofe des Frariklosters

Bei der andern Gruppe — Merkur tötet den Argos — erhärtet die Zuweisung an Donner eine stilistische Vergleichung des Merkur mit Donners Statuette im Hofmuseum, die gleichfalls den Argostöter darstellt. Es besteht eine übereinstimmende Modellierung des Körpers und ein gleicher Kopftypus: das klassische Oval mit dem energischen Kinne und der feingezeichneten Nase, die niedere Stirn und die schmalen Augäpfel, die vom obern Lide wie von einem Bandstreifen abgeschlossen sind und das untere in seinem ganzen Verlaufe belichtet zeigen. Für die Formgebung des Argos gilt das bei Milon Gesagte; in seinem Kopf erinnert er mit den zusammengekniffenen Lippen und der spitzen Nase an den Alten von dem Relief „Kreuzabnahme" — Tabernakel der Kapelle des Wiener Invalidenhauses —; bei dem Tuche, das den rechten Oberschenkel bedeckt, gleicht die einfache Faltengebung des schweren Stoffes jener der Brunnenfiguren am Neuen Markte.

Die dritte Gruppe, die qualitativ weit hinter den beiden anderen zurücksteht, mit denen sie aber offenbar zusammengehören dürfte, mag nur eine Werkstattarbeit des Meisters sein,

auf die wir nicht näher eingehen müssen.[59]) Bei der Zuweisung dieser Gruppe „Merkur den Argos ermordend“ wurde die Statuette im Wiener Hofmuseum als Vergleichsmaterial herangezogen. Wir können an dieser Statuette und der dazugehörigen Venusfigur eine Reihe charakteristischer Eigentümlichkeiten der Typik und Formgebung Donners ins Auge fassen, die auch in seinen übrigen, bisher besprochenen Werken — besonders seinen Reliefs, den Arbeiten in Gurk, vor allem in der Fama Karls VI. — vorhanden waren, zumeist aber durch das den heiligen Darstellungen angepaßte Gewand nicht voll zutage treten konnten. An diesen Statuetten aber, an dem schon wiederholt zitierten Merkur in Klosterneuburg und endlich an den beiden Hauptwerken des Meisters in Wien, den Brunnen am Neuen Markte und im alten Rathause, gestattet uns die mythologische und heroisierende Nacktheit der Dargestellten eine genauere Kenntnis der Körpermodellierung des Meisters. Ich glaube, daß diese von Giovanni Bologna abhängig ist und Donner durch die zahlreichen Abgüsse der Kleinplastiken dieses Meisters übermittelt wurde. Man vergleiche die Venus Donners mit jener Bolognas — Desjardins 18 —; sie zeigen die gleiche Bildung des Körpers mit dem Hauptcharakteristikon: die schmalen Schultern und der eigentümliche Kontur, der vom Halse in ungebrochener Rundung zu den Oberarmen läuft: die Unterschiede sind jenen analog, die bei der Vergleichung des Puttos von Mazza mit der Engelkonsole Donners konstatiert wurden: die harte Behandlung der Oberfläche ist einer weichen, malerischen gewichen. Diese immer beobachtete Entwicklung der taktischen zur optischen Erscheinung bildet auch den einzigen wesentlichen Unterschied zwischen den Merkurstatuetten Donners oder seiner Personifikation der Frauen am Brunnen des Neuen Marktes und den gleichartigen Skulpturen des Bologna, z. B. seinem fliegenden Merkur (Desjardins 32).



Fig. 80 Venedig, Gruppe im Hofe des Frariklosters

Seitdem die Kunst des Giovanni Bologua sich wie eine große Flutwelle über Europa ergossen und fast ein Jahrhundert lang in dem „großen Stil“ eine Rolle gespielt hatte, war

[59]) Es ist mir bisher nicht möglich gewesen, den Namen des Schülers zu finden, dem ich die Arbeit zuweisen könnte. Doch möchte ich unter der Reihe Werkstattarbeiten, die unter des Meisters Namen gehen, einige anführen, die ich mit der Latonagruppe in Zusammenhang bringe. Im Depot der Lanfranconischen ehemaligen Bildersammlung in Preßburg sind auch spärliche Reste des Chorgestühles vorhanden, das vor der Gotisierung im Dome aufgestellt war und Donner zugeschrieben wurde. Die zwei Engelputten scheinen mir stilistisch mit den Kindern der Latona übereinzustimmen. Die gleiche Modellierung des Kinderkopfes findet sich weiters auch bei dem Relief „Faun und Putto“ des österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Ob dieser Donnerschüler auch der Schöpfer der Figuren ist, die in Lanzendorf (bei Wien) um die Kirche aufgestellt sind und den Kalvarienberg (nicht die Passionsgruppen!) schmücken, möchte ich vorläufig noch nicht mit Sicherheit behaupten. Wenn das der Fall wäre, hätten wir durch ihre Übereinstimmung — hl. Rosa — mit den Werkstattfiguren — Frühling — des Palais Erzherzog Friedrichs in Preßburg, auch diese Werke dem Künstler der Latonagruppe zuzuweisen.

das latente Fortleben der heimatlichen Kunst zu neuer voller Kraft erstarkt und hatte nie mehr auf den großen Meister zurückgreifen müssen. In Frankreich war es anders; die von Bologna stark abhängige Richtung vom Anfange des XVII. Jhs. hatte sich unbeeinflußt von den neuen Errungenschaften, die sich in vereinzelten, aus Rom gekommenen Werken anzeigten, fortentwickelt und war ununterbrochen zu jener Stilepoche weiter aufgeblüht, für die man das Schlagwort Klassizismus geprägt hat.

Donner hat sich in der Darstellung seiner nackten Figur an das Formenideal des Bologna angeschlossen und gerade diese Richtung seiner Kunst hatte bereits lange vor jener Zeit Nachahmung gefunden — Schletterer, Kohl, Kininger, Hagenauer — da Beyer mit seinem in Frankreich gebildeten Stile nach Wien kam; drum konnte dieser auch in den Wiener Künstlern, die er in seinen Kreis zur Ausführung der Schönbrunner Skulpturen aufnahm, seiner Kunstweise gleichgestimmte Mitarbeiter finden, deren Vorbildung zwar auf einem andern Wege lag, doch zu dem gleichen Ziele geführt hatte.



Fig. 81 Tonskizze in Heiligenkreuz

In der „Reisebeschreibung“[60]) des schwäbischen Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger haben wir neben den Erzählungen über Stadt und Land auch eine Art Tagebuch erhalten, das uns reichlich über die Wanderjahre eines jungen Künstlers Aufschluß gibt. Donner mag vielleicht zwei Dezennien später als Ertinger die Heimat verlassen haben, auch er wird von Stadt zu Stadt gezogen sein und bei diesem und jenem Meister in „Kondition“ gestanden sein. Doch wird er nicht, wie der schwäbische Bildhauergesell, den das Fieber packte, in Südsteiermark umgekehrt sein, sein Weg führt ihn zu längerem Aufenthalte nach Venedig, der Heimat seines Lehrers, dessen Familie dort lebte, zu der Giuliani[61]) noch um 1700 zu Besuch kam. Ob Donner allein gewandert ist oder ob er schon damals mit Schletterer, seinem späteren „Gesellen“, zusammengekommen war, der sich nach einer Tradition längere Zeit in Venedig aufgehalten hat, ob er den Grazer Bildhauer Schoy, dessen Stil mit dem des jungen Donner manche Ähnlichkeit besitzt und der in Venedig seine Werkstatt aufschlug und manche Arbeit von dort in seine Heimat lieferte, kennen lernte, darüber dürfen wir nicht einmal Vermutungen aufstellen. Von Ertinger erfahren wir, wie der Gesell bei den Arbeiten des Meisters, in dessen Werkstatt er sich aufnehmen ließ, mehr oder minder selbständig beschäftigt war und manchmal auch direkte Aufträge erhielt. In Venedig wurde in den Jahren 1712—1715 ein Arkadenhof des Frariklosters ausgeschmückt; er wurde gepflastert, ein Brunnen (Fig. 79) in der Mitte mit Skulpturen versehen, große Engelsgruppen (Fig. 80) um diesen aufgestellt, Heiligenstatuen auf die Balustrade der Bogengänge gesetzt. Die Skulpturen mußten 1864, da sie sehr beschädigt waren, restauriert und neu aufgestellt werden; aus dieser Zeit dürften auch die Postamente unter den Engelsgruppen stammen. Im Staatsarchive sind die genauen Kontrakte, die der geistliche Bauherr Fr. Antonio Pittoni mit den Handwerkern und Materiallieferanten schloß, vorhanden; auch alle Rechnungen, die

[60]) Quellenschriften für Kunstgeschichte. 1907. [61]) Ilg, Fischer von Erlach, a. a. O.

sich auf die Pflasterung, die Herbeischaffung der Steine und die Instandsetzung des Brunnens beziehen; nur eines fehlt: der Name des Bildhauers, dem die Ausführung der Skulpturen oblag. Ich möchte annehmen, daß der ausführende Künstler ein Österreicher war oder in seiner Werkstatt neben italienischen Gesellen auch österreichische beschäftigte, unter denen auch Donner gewesen sein konnte; bei einer Reihe der im Cortile vorhandenen Skulpturen liegt die Vermutung nahe, daß sie ein Künstler aus der Schule des Giuliani gearbeitet haben könnte. Zu diesen gehören die vier Engelsgruppen, für die wir eine Skizze (Fig. 81) aus dem Heiligenkreuzer Museum als Vergleichsmaterial heranziehen können; sie ist zwar nicht von Giuliani selbst gearbeitet, sondern gehört zu einer Gruppe zaghaft und glatt ausgeführter Modelle, die zumeist genetzt sind und wahrscheinlich nach Entwürfen des Meisters von einem Schüler für die Ausführung in Stein ausgearbeitet wurden; ferner zwei Balustradenfiguren, hl. Mönche mit Putten zu ihren Füßen, die in ihren charakteristischen Standmotiven nichtromanisch erscheinen; und endlich die Bekrönung des Brunnens, eine hl. Dreifaltigkeitsdarstellung, die in der nordischen Plastik ungemein häufig ist[62]) und in Bewegung und Gewandung der Figuren fast vollkommen mit der Bekrönung des Agramer Jesuitenaltares von Donner übereinstimmt.



Fig. 82 Venedig, Frari, Holzskulptur

Wir können die Wanderjahre Donners und seinen Aufenthalt in Italien nicht genau bestimmen: vielleicht mag es mit diesen Reisen in Zusammenhang stehen, daß er den 1715 bereits mündlich geschlossenen Ehekontrakt erst 1724 durch einen schriftlichen erneuert, denn neben anderen Gründen für diese Verspätung heißt es auch: „Theils auch wegen nicht alsobaldig verlangter Fertigung halber ...“ Er wird auch sicher noch in späteren Jahren in Italien gewesen sein; die literarische Überlieferung leugnet das zwar, wie sie überhaupt jeden Besuch Donners von Italien in Abrede stellt, doch Hagedorn,[63]) unsere früheste Quelle biographischer Notizen über Donner, sagt nur: „niemals, außer zu Marmoreinkäufen.“

Ich war bemüht, mir die Eigentümlichkeiten der Kunstweise Donners klarzumachen und ihren Ursprung, der bald in heimatlichem und bald in fremdem Boden wurzelte, nachzugehen. Zum Schlusse möchte ich eine Arbeit (Fig. 82) in Venedig vorführen, in der ich den persönlichen Stil, der in der obigen Arbeit umschrieben wurde, wiederzuerkennen glaube. Es ist nur ein geringes Werk, dessen Ausführung dem jungen fremden Künstler anvertraut wurde; es gehört zu der oben angeführten Gruppe von Schnitzereien, wie sie einzelne oder Vereinigungen kleiner Leute in die Kirchen spendeten. In S. Maria gloriosa dei Frari ist die Opfergabe jetzt auf einem großen Tische vor dem Eingange in die Sakristei aufgestellt. Ein holzgeschnitzter Kelch, den Cherubsköpfchen zieren; aus der Cuppa ragt in ein Drittel

[62]) Vgl. Jb. d. Z. K. 1906 a. a. O. [63]) Lettre à un amateur de la Peinture (Dresden 1755) S. 332.

Lebensgröße der Oberkörper Christi als Ecce-Homo empor. Der Kelch ist vergoldet, die Figur des Herrn zeigt die alte Polychromie. Der kleine Kopf sitzt auf starkem Halse, das gescheitelte, lange, gewellte Haar umsäumt eine niedere flache Stirn; die Augenbrauen sind zusammengezogen, ein spärlicher Bart faßt das magere Antlitz ein; die Brust ist breit, die Hände durchgearbeitet (die rechte ein wenig beschädigt). Aus Donners Werken scheint mir der Berliner Christus[64]) oder der Gurker von der großen Pietà am ehesten zur Vergleichung geeignet; den Anfänger zeigt nur noch die schüchterne, etwas kleinliche Modellierung des Nackten.[65])

Sollte diese Zuweisung, der jede durch Tradition oder archivalische Überlieferung gegebene Sicherheit fehlt, richtig sein, so hätten wir mit dieser eigenhändigen Arbeit des Meisters einen letzten Beweis für seinen Aufenthalt in Venedig gefunden.

Anhang I

Katalog der im Stiftsmuseum zu Heiligenkreuz befindlichen Wachsmodelle des Bildhauers Giovanni Giuliani

1. Madonna sitzend, das Christkind zur Linken; darunter Johannes mit Lamm. Signiert: Joh. Giuliani aetatis suae XXXII 1697 mensi decembri fecit. Eine stark geschwungene Figur mit hoch aufgetragenen Falten.

2. Neptun mit Delphin und Pferd. Signiert: Johan Ginlian F. 1705 M. Aprilis. Ein nackter Mann mit starken Muskeln und langem, ausgeschwnngenem Barte

3. Liegender Mann (Vulkan?) mit Amboß und zwei Putten. Signiert: Jo. Giuliani 1705. Modell zur Gruppe links auf der Terrassenbalustrade des Liechtensteinpalais in der Bankgasse. Die Modellierung des Nackten ist wie bei 2; die Putten sind in der Typik Donnerschen Putten ähnlich.

4. Christus sitzend, Modell zur Magdalenengruppe im Kreuzgange. Signiert: Johan Giuliani F. An. 1705 Mensi Januari. Der Kopf weist schon jenen Typus auf, der bei seinen Christusdarstellungen unverändert blieb: Die gescheitelten, sehr langen Haare, die breite Stirn und das breite Gesicht, der kurze Bart. Auch die Gewandbehandlung ist die für seine weiteren Darstellungen charakteristische: das in feinen Falten seicht gebrochene Untergewand, das mit einem herabgezogenen Ecke den Nacken entblößt; der reiche, kühn geschwungene Mantel mit kräftigen, tief eingeschnittenen Falten.

5. Magdalena von derselben Gruppe; undatiert: wohl auch 1705.

6. Modell zur Gesamtgruppe Christus und Magdalena (s. 4). Undatiert. Wohl auch von 1705.

7. Fußwaschungsgruppe; Christus vor Petrus kniend; Modell zur Darstellung im Kreuzgange. Wegen stilistischer Übereinstimmnng dürfte das Modell dieser Pendantgruppe von 4 gleichfalls um 1705 entstanden sein.

8. Petrus; Einzelfigur der obigen Gruppe (7). Undatiert. Wohl auch von 1705.

9. Christus; Einzelfigur der obigen Gruppe (7); mit Resten von Vergoldung.

10. Allegorische Frauengestalt mit Fascesbündel; in der Stellung antikisierend. Signiert: Jo. Giuliani 1708.

11. Halbnackter Mann mit Hammer und Amboß (Vulkan?); die Rechte ähnlich dem Adam der Kalvarienbergkapelle aufgestützt; zu seinen Füßen ein sitzender Putto. Signiert: J. G. F. 1712.

12. Engel kniend, auf dem Kopf ein Betpult tragend; diese Figur dürfte zu Entwürfen des Chorgestühles gehört haben, soll aber nicht ausgeführt worden sein. Um 1715.

13. Herkules mit dem Höllenhunde hinter sich; er ist nackt, hat nur ein stark geschwungenes Tuch um den linken Arm, den Rücken und die rechte Hüfte. Datiert: 1720.

14. Putto mit Wappenschild, der von einer Infel gekrönt wird. Datiert: 1729.

[64]) Abgebildet im Jb. d. Z. K. 1905, Fig. 100, 257.

[65]) Die Behandlung des Nackten zeigt große Übereinstimmung mit der Modellierung des Leichnams Christi, der Skizze zum Klosterneuburger Friedhofsportal (jetzt im Museum des Stiftes).

15. Engel auf Volute kniend. Signiert: Giuliani 1729.

16. Nackter Mann mit Stab und Adler. Signiert: Giuliani F. 1729.

17. Meleager, schwarz bemalt, vergoldetes Gewand: um 1730.

18. Diana, ebenso gefärbt.

19. Sitzende Madonna, die das Kind links neben sich stehen hat. Signiert: Joan Giulliani Fecit 1732 Mensi Maii Aetatis suae 68. Diese Figur stimmt in der Formengebung und Gewandbehandlung noch sehr mit jener von 1697 (1) überein.

20. Engel auf Volute kniend; soweit es die stark lädierte Figur erkennen läßt, eine sehr nachlässige Arbeit. Datiert: 1732. Vielleicht mit 15 zusammengehörend.

21. Madonna mit Kind, aufrecht stehend, das Kind befindet sich neben ihr zur Linken und steht auf einem Mantelzipfel der Mutter, den ein fliegender Putto trägt. Signiert: Giuliani Fecit 1732 Aetatis Suae 68 Annos. In der Konzeption wie in der Durchführung unter Einfluß der Mittelgruppe des Hochaltars in S. Maria della Salute in Venedig, von Giusto le Court.

22. Madonna mit stark ausgeschwungenem Gewande, sitzend; Reste von Polychromierung. Signiert: Joannes Giuliani fec. 1732.

23. Eine auf einer Volute sitzende, stark ausgeschwungene männliche Figur, mit Spuren von Vergoldung. Datiert: 1732.

24. Maria Magdalena sitzend, das Haupt auf die Linke gestützt, in der Rechten den Totenkopf haltend. Signiert: Joannes Giuliani Fecit 1733 Aetatis Suae 69 An.

25. Johannes sitzend, mit dem Lamme. Signiert: Guilliani 1733. S. †.

26. Engel, kniend, nackt, stark geschwungener Mantel. Signiert: Giuliani 1733 fecit.

27. Sitzende Frau mit mächtig geschwungenem Gewande. Signiert: Jo. Giuliani f. Anno 1733 Mens. Nov. S. † Aet. Suae 69.

28. Männlicher stehender Heiliger mit umgeworfenem Mantel. Signiert: Jo. Giulliani fecit 1733. S. †. Sehr mäßige Arbeit.

29. Christus, aufrecht stehend, die Weltkugel in der Linken; in der Typik des Kopfes und in der Gewandbehandlung ganz mit 4 übereinstimmend. Datiert: 1733.

30. Apostel mit abgebrochenen Symbolen. Signiert: Jo. Giuliani Fecit 1733 Aetatis suae . . . an. S. †. Vielleicht zu 29 gehörig.

31. Apostel, nicht näher spezialisiert. Signiert: Giuliani fecit 1735. Zu 30 gehörig.

32. Apostel auf Keule gelehnt (Judas). Signiert: Giuliani fecit 1735. S. †. Zu obigen gehörig.

33. Hl. Bartholomäus. Signiert: Giulliani fecit 1735. S. †. Zu obigen gehörig.

34. Hl. Andreas. Zu obigen gehörig.

35. Apostel mit Buch. Signiert: Giuliani fecit 1735 S. †. Zu obigen gehörig.

36. Hl. Johannes Ev. Signiert wie 31. Gleichfalls zur Apostelreihe gehörig.

37. Apostel Paulus, mit stark geschwungenem Mantel. Neu signiert. Zu obigen gehörig.

38. Apostel, ohne Embleme. Signiert: Giulliani fecit 1735. Zu obigen gehörig.

39. Hl. (König?). Signiert: 1735 me Xbris Jo. Giulliani fecit S. † aetatis suae LXXI mensis 8.

40. Herkules mit Keule, auf eine Säule gestützt. Signiert: Giulliani fecit in S. † 1735 aetatis suae $71^1/_2$ mens. Er hat die Füße gekreuzt, ähnlich dem Mirabellparis von Donner, die Hand wie der Adam der Kalvarienbergkapelle in Heiligenkreuz aufgestützt.

41. Ein König, stark bewegte Figur. Signiert: Giulliani fecit S. † A° 1735 11. Dec. (Geht mit 35 zusammen.)

42. Christus die Wundmale zeigend. Um 1735.

43. Madonna, stehend, das Christkind auf dem Arme. Um 1735.

44. Johannes mit Adler (größer als die anderen), stark geschwungene Figur. Um 1735.

45. Weibliche Gestalt mit antikisierender Frisur. Um 1735.

46. Maria (von der Kreuzabnahme?). Unleserliche Inschrift. 1736.

47. Madonna mit Kind, das sie zu ihrer Linken hält; die Gewänder haben geringeren Schwung als bei den früheren Figuren, das Stirntuch liegt in flachen Falten über dem Haare, das Kind ist eng an die Mutter gerückt. Signiert: Jo. Giullani Fecit in S. † A. 1737 Aetatis suae An. 73.

48. Frau mit Buch, auf Volute sitzend. Jo. Giul . . . . . 1737.

49. Wassergott über drei Delphinen. Signiert: Giulliani fecit 1738.

50. Hl. Katharina. Um 1738.

51. Hl. Matrone. Um 1738.

52. Putto mit Kelch, auf Postament sitzend. 1739.

53. Allegorische Frauenfigur mit Buch. Signiert: Giuliani fecit S. † anno 1739.

54. Putto mit Herzogshut. 1739.

55. Putto zu einer Caritas. Um 1739.

56. Drei einzelne Putten; einer bezeichnet: Giul. fec. 1739. (Spes.)

57. Fünf Gruppen von zwei Putten Becher und Kerzenfüße tragend. Giuliani fecit in S. † 1739.

58. Eine hl. Frau, stehend, die Linke zur Brust, die Rechte den Bausch der Falten haltend. 1740.

59. Kartuscheförmige Schilde: Taufe Christi (dekorative Muschel); zwei Putten, ein Medaillon mit Abbatenporträt haltend; Madonna mit Kind und Johannes (Giuliani Fecit 1740 S. †) und kranke Menschen und Tiere, um Hilfe flehend (Trapezformat). Alle Arbeiten sehr schwach.

60. David mit Goliaths Haupt. Um 1740.

61. Herkules mit Löwe. Joan. Giulliani fec. 1740 S. † . . . .

62. Sitzende Figur des hl. Franziskus B (Sancte Francisce Borgia ora pro nobis), den Kopf gestützt, den Totenkopf über dem Knie haltend. Sehr mäßige Arbeit. Signiert: Jo. Giuliani fecit in S. † 1742 aetatis suae A° 78.

63. Ein Heiliger mit Buch. Signiert: Giulliani fecit in S. † A° 1742 Mens. Februarii aetatis suae 77 Mens. 10.

64. Hl. Mönch. Signiert: Gioan. Pietro Giulliani lo fece l'anno 1742 lo 2 novembre in Eta di 78 . . .

65. Christus, sitzend, mit einem Kinde. Jo. Giulliani fecit 1743 men. Mart. in S. † aetatis suae 79 semicaecus.

Die folgenden (nicht datierten) Modelle dürften zumeist in die ersten Jahre des Heiligenkreuzer Aufenthaltes fallen:

66. Hl. Fürst; schlechte Gewandbehandlung.

67. Hl. Greis mit Buch: das Gewand für Giuliani sehr charakteristisch.

68. Christus, als guter Hirte, sitzend; stark bewegt.

69. Frau, auf Kamel reitend, neben ihr Putto mit Ähren.

70. Herkules und Antaeus.

71. Großer Engel, stehend und die Hände ringend.

72. Skizze zu einem Ofen von Karyatiden flankiert, von Wappen bekrönt, Muscheln, Fruchtschnüre, Reliefs (skizziert). Sehr beschädigt.

73. Ein stehender Engel; sehr flüchtig gearbeitet (beschädigt).

74. Zwei männliche, sehr muskulöse Karyatiden.

75. Stark geschwungene Madonnenfigur, rechts über Pilaster mit Polster, das Kind haltend; vor dem Pilaster der kleine hl. Johannes mit dem Lamm.

76. Nackte Frau mit Fackel und Hahn.

77. Ein hl. Sebastian, von dem im alten Dormitorium ausgeführten abweichend.

78. Ein stehender, bekleideter Engel.

79. Ein stehender, adorierender Engel mit ausgebreiteten Flügeln. Der Kopf ist für Giuliani typisch, die Gewandbehandlung aber schlecht.

80. Modell einer dreiseitigen Säule mit Doppelsockel. Relief mit der hl. Rosa und zwei Wappen, Putten und Kränze.

81. Brunnenmodell (?), Zeus mit Adler und Amor als Bekrönung.

82. Herkules und Omphale; sie steht mit einem Mantel bekleidet, mit Keule und Löwenfell, er kauert zu ihren Füßen.

83. Endymion und Artemis; er sitzt schlafend, auf den linken Arm gestützt, sie beugt sich von rückwärts über ihn und hat die Rechte auf seine Schulter gelegt; zu seinen Füßen ein Hund.

84. Ein Holzmodell zur Dreifaltigkeitssäule.

85. Großer Engel mit Halskette und Tuba mit Lorbeer in der Rechten; mit leicht klassizierender Gewandbehandlung.

86. Großer Engel, glasiert, weiß grün und golden.

87. Herkules mit einem Drachen kämpfend.

88. Immakulata (größeres Format); stark geschwungene Statuette.

89. Dekorative Urne mit angedeuteten Reliefs.

90. Gefallener Faun.

91. Ausgegossener (Wachs) sitzender Putto; sehr gute Arbeit.

92. Zwei raufende Putten.

93. Madonna mit Kind, stark bewegt.

94. Zwei einzelne Putten (der eine mit unleserlicher Signatur).

95. Sehr stark bewegter stehender Mann mit umgeschwungenem Mantel und aufgestütztem rechten Fuß.

96. Allegorische Figur, reitend, mit Lampe; Blumen und Putto.

97. Weibliche Figur mit einem Löwen.

98. Großer Engel und Putto mit Schild und Infel (beschädigt).

99. Engel auf einem Beine knieend.

100. Christus, stehend, mit aufgestützter Hand; vergoldet.

101. Mann mit Turban und Schwert.

102. Ein knieender Engel (beschädigt).

103. Ein nackter Jüngling, in der Linken eine Venusstatuette, in der Rechten einen Lorbeerkranz; darunter Adler.

104. Hl. Bischof, kniend; Reste von Vergoldung.

105. Ein Engel mit einem Polster.

106. Alexanderfigur.

107. Ein Herkules mit Löwe.

108. Eine weibliche Figur, die Spes darstellend.

109. Eine Fides.

110. Ein Engel, kniend, Blumen in den Händen (s. Fig. 73).

111. Eine Heilige mit Buch und Lampe; stark geschwungene Figur.

112. Maria Magdalena, stark geschwungene Figur.

113. Eine weibliche Heilige, oberflächliche Skizze.

114. Tanzender Faun (etwas größer als die meisten übrigen Skizzen), lang gestreckt, antikisierend.

115. Herkules mit der Hydra kämpfend (Holz); stark beschädigt.

116. Negerin auf einem Löwen reitend, ein Kind im Arme haltend. Stark geschwungener Mantel.

117. Engel einen Schild mit Auge Gottes haltend. (Kalvarienberg?)

118. Merkur, Flöte spielend (in der Art des Mirabellparis von Donner). Signiert: Giovanni Giuliani A° 1670 mensis Januar. Venetus. Eine mäßige Arbeit, doch typisch in der Behandlung der Köpfe. Das Datum nachgeritzt, apokryph.

Die folgende Gruppe dürfte nicht von Giuliani selbst ausgeführt worden sein, wohl aber auf Entwürfe des Meisters zurückgehen. Ein Schüler mag nach diesen die obigen Modelle für die Ausarbeitung in Stein modelliert und genetzt haben.

Hl. Benedikt mit Kelch, das Gewand gestrichelt. — Hl. Bruno mit umkränztem Kreuz, ebenso gestrichelt. — Hl. Petrus; klassizierende Gestalt; den Fuß auf einen Stein aufgestellt. — Hl. Bischof, in ähnlich knapper Ausführung. — Ein gekrönter Heiliger mit Buch. — Johannes der Täufer. — Antonius von Padua. — Hl. Mönch mit Ring auf der Brust. — Hl. Eremit mit Totenkopf, langem Bart; ein Korb mit Rübe an einem Baumast. — Hl. Stephanus. — Hl. Nonne mit Taube und Buch. — Hl. Florian. — Hl. Mönch. — Schutzengel mit Kind (Fig. 81). — Moses. — Eine Heilige mit Kruzifix und Herz. — Ein Heiliger mit Muschel (Jakobus?) und Kreuz. — Hl. König mit inspirierendem großen Engel. — Hl. Nonne mit gefalteten Händen. — Heiliger mit Kreuz. — Hl. Katharina. — Hl. Bischof mit flammendem Herzen. — Ordensheiliger mit Hund zu Füßen. — Hl. Nepomuk (Kalvarienbergkapelle?). — Ordensheiliger mit großem Kreuz. — Weibliche Heilige mit Buch. — Hoher Priester (beschädigt). — Heiliger mit Flammenherzen und Lilie. — Hl. Thomas Aqu. mit Buch (Netzeinteilung). — Junger Heiliger mit Palme (Netzeinteilung). — Jüngling mit einem Bündel; unten Becken mit Flamme (Netzeinteilung). — Hl. Priester mit Buch auf einen Stein gestützt. — Alter Mann in Untergewand und Mantel (ruiniert). — Weibliche Heilige mit Buch (Netzeinteilung). — Heiliger mit Keule, den Fuß auf einen Ziegelstein aufgestellt (Netzeinteilung).

Anhang II

Archivalien[1]) des Bildhauers Giuliani Verhältnis zum fürstlichen Hause Liechtenstein betreffend

1.

Von deß Durchlauchtig. Hochgebohrnen Fürsten, und Herrn, Herrn Joannis Adami Andreae deß Heyl. Röm. Reichs Fürsten und Regierers des Hauses Lichtenstein, von Nickolspurg, in Schlesien Herzogens zu Troppau und Jägerndorff, Ritters des goldenen Flusses; der Röm: Kay. Mayst. würcklich: geheimb. Raths wegen, ist mit alhiesigem burgerl. Bildhauern Joann Zuliani, nachfolgender Contract getroff. worden, als benannt. es verdingen hochgedachts Ihre Fürstl. Gnaden Ihme Bildhauern =

1° Zwey und Zwanzig Statuen, jede Sieben Schueh hoch, dann sechs Schilde auf die Frontiapicia, nach ausweis deß Riss, von gutem harten Egenburg. Quaderstein, auf das Eyßgruber Stallgebäude, und zwar das nackende, oder Außmachen, von seiner Hand. in Eyßgrub zumachen, auch an Orth und Stelle aufsetzen zuhelffen; wogegen Ihme

2° Für jede Statue zu Acht und Dreyssig Gulden rein., und für einen Schild Zwanzig Guldenr: zusam̅en aber Neün Hundert Funffzig Sechs Gulden rein., nach und nach, wann Er die Arbeit tauglich verfertiget haben wird, aus Ihrer Fürstl. Gnaden Hof Zahlambt, bezahlet werden solle; darzue solle Ihme der Stein geben- und, auf Sr Fürstl. Gnaden Unkosten, bies Eyßgrub geliefert werden: Herentgegen aber wird Selbter jedes Stuck, in dem Egenburger Steinbruch wohl zuß possiren, damit solche leichter zuführen seyen. Urkund Hochgedacht Ihrer Fürstl. Gnad. aigenhändige Unterschrifft und gewöhnliche Canzelleyfertigung, wie auch sein deß Bildhauers aigenhändige Unterschrift, und Petschafft. Wienn den Fünff und Zwanzigsten Juny A° Ein Tausend Sieben Hundert I.

Johann Andreas Fürst von u. zu Liechtenstein.
L. ○ S.

Joann Zulliznny, Burgher Undt Bildthauer.
L. ○ S.

(G. Z. darunter in einem Schild steigender Löwe.)

[1]) Die Kenntnis dieser im Hausarchiv des regierenden Fürsten von Liechtenstein befindlichen Archivalien verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Victor Fleischer.

Den 5. Martij 1701 auf diesen accordo

Empfang	220 fl.
D. 8. May Empfang	150
D. 6. Juny	100 f.
Den 8. July Empfangen	42 fl.
D. 14. dito das residuum Empfang mit .	444 fl.
Den 14. Julgio 1701.	S? . 956 fl.

Io sotoscrito Confesso di haver Riceuto la Summa di fiorini novecento è cinquanta Sei In diverse Volte et di cio Resto Interamente Pagato di cio che Importa questa Contrato.

Id est 956 f. Giovanni Zulliannj, Scultore.

L. ◯ S.

2.

(In einer Rechnung des „Wolfgang Steinböckh Steinmätz Meister zu Egenburckh" de dato 1700 December 22, den Stallbau in Eisgrub betreffend:)

Volget alßo waß vom 11 8bris 1699 bis 3ten October 1700 zu dero hochfürstl. Liechtenstain: Gebey nacher Eyßgrueb ist abgeführt worden, wie volgt.

(Zum Schluß:)

Nicht weniger hat Herr Johann Zulian Bildthauer von Wienn dißes 1700. Jahr 22 Stuckh Bilder nach Eißgrueb genomben, iedes 7 Schuech hoch 3 braith 2 dickh mäst jedeß 84 Schuech zusammen alle 22 Stuckh 1848 Schuch.

3.

1707 Jänner 26 (Korrespondenz Fellner) (letzte Seite, Nachtrag vom 31.).

Der Juliani arbeithet an dene Statuen und Urnen, so auf das niedrige Gebäude kommen, ich habe auch den Contract nach Euer Durchl gndigster resolution mit ihme außgefertiget ihme auch anbey bedeithet, das weillen der Stall ihme zu einer werkstatt adinstirt worden, das er aufs wenigste 50 fl. über die 150 fl. mehr, undt also 200 fl. jährlich von der Wohnung Zinsen werde, der aber sich excusiret: Euer hochfürstl. Durchl. hetten ihme in Hauß vorhero einige Werckstatt erlaubet, dahero wäre diser ein Compensationen, über dieses thette er Euer Durchl. in billichen Preiß Arbeithen, wolte also bitten damit es bey denen 150 fl. wie bisher verbleiben möchte.

4.

1709 Juli 31 (Korrespondenz Fellner).

. . . Von den 4 Statuen in Saal sind zwey ferttig, und gestern hinauffgezogen worden, heinte aber werden selbte Linker Hand des Saal aufgesetzet, damit die Marmorirer selbte so dan mit ihrer Arbeith überziehen könen, dan mit denen Ornamenten über denen 2 Caminen sein sie bald ferttig, die andere zwey Statuen vermeint der Juliani inner 14 tag auch zu finiren — —

5.

1709 December 25 (Korrespondenz Fellner).

Wegen eines stuckh weißen marmor zu einer statua nacher Prag, ist auf Saltzburg, das benöthigte geschrieben worden, wan der Jiuliani seine Werckhstatt zu einen Stall hergeben solle, so wäre jetzt Zeit ihn aufzukündigen, damit er sich biß Georgij umb andere gelegenheit bewerben könnten — —

6.

1710 Januar 22 (Korrespondenz Fellner).

Sonsten ist von den Saltzburger Steinmetzmeister die Antworth eingelauffen, das das gnedigst verlangende Stuckh weißer Marmorstein, dorthiger Saltzburger messung 113 Schuch sambt der Lieferung zu Saltzburg an daß wasser jeder Schuch 45 kr. kostete

betraget	84 fl. 45 kr.
Des bildhauers Aufschlag arbeith in loco zu einer Statua	25 fl.
Schifferlohn und Unkosten biß Wienn auch	25 fl.
machete . . .	134 fl. 45 kr.

Wan aber dieser Stein nur biß Lintz auf den waßer solte geliefert werden, wurden die Lieferungs-Unkosten umb 10 fl. weniger sich belauffen, wan aber der Jiuliani selbsten hinauff od. einen Gesellen dahin schicken solte würde es etwaß mehrers Kosten als wan Ein bilthauer in loco es auß possiert. Dießer Steinmetzmeister Verspricht ein Schön stuckh Marmor zu liefern, Erwarttet nur die Gndigste Resolution und den riß; von Lintz biß Prag sein 25. Meil wegs, Und weillen bey budtweiß schon die Moldau, Köntte es so dan zu waßer nacher Prag gebracht werden, waß aber sothaner Transport Kosten würde Kan so genau nicht wissen, biß anhero zu bringen umb Von Ihme Jiuliani außzumachen müste sothane Statua alßdan 36 Meil wegs auf der Ax geführet werden, so noch mehr Kosten würde und unter 100 fl. schwerlich zu bestreiten. — —

7.

1710 Januar 29 (Korrespondenz Fellner).

. . . Nicht weniger mit den Jiuliani wegen der Statua nacher Prag daß Jener abrede, und Seine Erklärung in unterthänig gehorsamb berichten, so wiel selbter jüngst mir gesaget müsse Er zu aufrichtung dieser Statua gleich wohl selbsten nacher Prag, wan er solche auch hier außarbeith solte, daher kan er solche auch zu Prag machen und über Lintz komet solche nur auß possierter leichter dahin und mit weniger Unkosten, Ein Modell darzu zu machen ist selbter schon in werckh begriffen. — —



Fig. 83 Agostino Veneziano, B. 426 La Carcasse.

Michelangelos Schlachtkarton

Von Wilhelm Kohler

Bei einem führenden Künstler ist jedes, auch ein verlorenes oder nicht zur Ausführung gelangtes Werk von Wichtigkeit; denn abgesehen von dem Interesse, das es für sich schon beanspruchen kann, zu wissen, wie ein solches Werk aussah oder annähernd ausgesehen hätte, ist es für die Kenntnis des Entwicklungsganges des Urhebers wertvoll und ebenso — auch das nicht ausgeführte, da es doch fast immer in irgendeiner Form Wirkungen ausübt — für die der Genesis von künstlerischen Vorstellungen und Darstellungsformen in den Kreisen von Künstlern, die mit ihm in Berührung kommen konnten. Das Interesse wird ein verdoppeltes sein, wenn das in Frage stehende Werk in die Jugendepoche eines solchen Künstlers fällt, wo jede Arbeit ein Weiterschreiten, vielleicht das Einschlagen einer neuen Richtung bedeuten kann, und zudem in eine Zeit, in der ein beschleunigter Verlauf des Entwicklungsprozesses in einer bestimmten Richtung stattfindet, deren Wegweiser nach seinen erhaltenen Arbeiten eben dieser Künstler zu sein scheint.

Als ein solches unter besonderen Auspizien entstandenes und ungewöhnliche Wirkung auf die Zeitgenossen ausübendes Werk gilt Michelangelos Schlachtkarton. Freilich konnte seine Wirkungsdauer nur eine sehr beschränkte sein, weil er nicht lange nach seiner Entstehung in einzelne Teile aufgelöst durch Italien verstreut wurde. Aber wenn man Vasaris

Urteil irgendwelchen Wert beimessen wollte, dann mußte man mit ihm sozusagen einen Einschnitt in der italienischen, mindestens in der Florentiner Kunst machen.

Mehr oder weniger geistreich ist die Bedeutung des Kartons in den Michelangelobiographien auch immer hervorgehoben worden. Wenn man sich früher, da man keine Vorstellung von seinem Aussehen hatte, damit begnügte, einfach Vasaris Termini für die in ihm auftretenden Neuerungen in die gerade geläufigen zu übersetzen, so beschränkte sich die moderne Forschung auf ein bestimmtes Thema und untersuchte, vom Werk als Ganzem überhaupt absehend, die Fortschritte in der Darstellung der nackten Figur im Vergleiche zur früheren Kunst.[1]) Auch hierin war über gewisse allgemeine Schlüsse nicht hinauszukommen, solange man über den Wert der einzelnen bildmäßigen Überlieferungen nicht im klaren war.

Die Detailforschung hatte zwar das Interesse des Gegenstandes erkannt, auch eine Untersuchung des Materials, das zu einer Rekonstruktion des Werkes geeignet wäre, unternommen, war aber zu negativen Resultaten gekommen.[2]) Seitdem machten biographische Darstellungen einen vorsichtigen Bogen um dieses Kapitel und erst in neuester Zeit führte die planmäßige Durchforschung der in erster Linie für die Frage heranzuziehenden Handzeichnungen auf Fehler in der bisherigen Behandlung derselben und zerstörte damit den Irrtum der scheinbaren Hoffnungslosigkeit eines Rekonstruktionsversuches.

Es ist aber die Art Berensons,[3]) dem dieses Verdienst zukommt, daß er bei derartigen Themen vielmehr die Wege aufzeigt, die die künftige Forschung zu gehen hat, als daß er selbst sie zu Ende ginge. Und man wird nicht sagen können, daß sein Essay über den Karton eine systematische Untersuchung auf Grund aller erreichbaren Quellen unnötig mache, da eine Menge von Bedenken und Fragen sich dem mit dem Material Vertrauten aufdrängen, ein Zeichen für den hypothetischen Charakter des auf seinem Wege gewonnenen Resultates.

Die Nachrichten über den Karton sind niemals gesammelt worden. Bei einem Werk, dessen Zerstörung, dessen weitere Schicksale völlig im Dunkeln liegen, schien es aber notwendig, die Schriftquellen zur Aufklärung der Fragen, die sie beantworten können, heranzuziehen. Solange die Geschichte des Kartons mit den äußeren Lebensdaten Michelangelos verflochten ist, also über die Zeit vom Herbst 1504, in den die Austeilung des Auftrages fällt, bis zu seiner Vollendung im Winter 1506, als Michelangelo nach etwa einjähriger Abwesenheit wieder acht Monate lang ohne Unterbrechung sich in Florenz aufhält, gibt jede Biographie genügende Auskunft: seine Entstehungsgeschichte darf unberücksichtigt gelassen werden. Die Untersuchung hat einzusetzen mit dem Moment, in dem Michelangelo zum Papst zuerst nach Bologna, dann nach Rom geht und den Karton in den Händen der Signorie zurückläßt; von da an ist jede Nachricht, die über ihn Auskunft gibt, zur Quellenbewertung wichtig.

Eine Erweiterung des kunsthistorischen Materials wird man im folgenden vergeblich suchen. Wenn auch Berenson bei der eigentlichen Diskussion im Textband seines Werkes nur einen Teil der eigenhändigen Zeichnungen, die mit dem Karton in Verbindung stehen, berücksichtigt hat, so weist er im Katalog doch meist auf ein derartiges Verhältnis hin.

[1]) Vor allem J. Lange, Die menschliche Gestalt II 281 u. 303 und Wölfflin, Klass. Kunst S. 52.

[2]) M. Thausing, Michelangelos Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina. Zeitschrift f. bild. K. XIII (1878). — A. Springer, Raffael und Michelangelo. 1878 S. 35.

[3]) B. Berenson, The drawings of the Florentine painters. 1903.

Von den erhaltenen Kopien hat er freilich nur einen Teil erwähnt, sie sind aber sämtlich von anderen bereits in die Literatur eingeführt.

Im ganzen ist also die folgende Untersuchung bestrebt, im einzelnen bekannte Quellen historischer und kunsthistorischer Art mit möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen, kritisch zu behandeln und mit dem als wertvoll erkannten Material, so weit dieses es gestattet, die Rekonstruktion des verlorenen Werkes durchzuführen.

Das Schicksal des Kartons

Die ersten Zeugen für die Schicksale des Kartons nach seiner Vollendung sind Briefe Michelangelos selber, die er aus Rom an seinen Bruder Lodovico richtet, um einem nicht näher bezeichneten jungen Spanier das Studium desselben zu ermöglichen:

1508. Juli 2. Rom.

L'aportatore di questa sarà uno giovine spagnuolo, il quale viene costà per imparare a dipigniere, e ámmi richiesto che io gli facci vedere el mio cartone che io cominciai alla Sala; però fa'che tu gli facci aver le chiavi a ogni modo e se tu puoi aiutarlo di niente, fallo per mio ancore, perchè è buono giovane.

1508. Juli 31. Rom.

. . . Intesi come lo spagnuolo non aveva avuto la grazia d'andare alla Sala. L'ò avuto caro; ma prègagli per mia parte quando gli vedi, che faccino così ancora agli altri.[4])

Es geht aus diesen Briefen nicht hervor, in welcher sala der Karton aufbewahrt wurde: Milanesi hat in ganz willkürlicher Interpretation angenommen, daß die sala del papa bei Sta. Maria Novella gemeint sei. Aber eine durchaus unverdächtige gleichzeitige Quelle gibt noch für das Jahr 1510 die Sala grande des Signorenpalastes an, so daß wir dieselbe Ortsbezeichnung für die Briefe beanspruchen müssen. Im „Memoriale di molte statue et picture" von Francesco Albertini, das im Jahre 1510 im Druck erschien und nicht lange vorher entstanden sein kann, heißt es:

„In Palazo maiore.

Nella sala grande nuova del consiglio maiore, lunga brac. 104, larga 40, è una tavola di fra Philippo, li cavalli di Leonar. Vinci, et li disegni di Michelangelo."

Der Plural in der Bezeichnung deutet möglicherweise darauf hin, daß der Karton mit der Zeit schon in seine einzelnen Bestandteile zerfallen war, was nach dem Material nicht wundernehmen kann. Denn wir kennen aus den Rechnungsbüchern die einzelnen Posten für dio „quaderni di foglie reali bolognesi" und für das „mectere insieme el cartone".[5])

Im Juni 1524 spricht Michelangelo in einem Briefe an Ser Giovan Francesco Fattucci uoch einmal von seinem Werk:

„ . . . Perchè quando mandò per me a Firenze (Giulio II.), che credo fussi el secondo anno del suo Pontificato, io avevo tolto a fare la metà della sala del Consiglio di Firenze, cioè a dipignere; che n'avevo tre mila ducati: e di già era fatto el cartone, come è noto a tutto Firenze; che mi parevon mezzi guadagnati".[6])

Sonst hat keine der bisher publizierten urkundlichen und erzählenden Florentiner Geschichtsquellen oder der theoretischen Kunstschriften aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Nachricht über den Karton.

Um so größer erscheint das Verdienst Vasaris, der mit allem Nachdruck an zahlreichen Stellen seiner Viten auf seine epochemachende Bedeutung aufmerksam gemacht hat. Was ihm an schriftlichen Quellen über die uns hier interessierenden Ereignisse vom Anfang des

[4]) Le lettere di Michelangelo Buonarroti, ed. G. MILANESI. Firenze 1875. Nr. LXXVI und LXXVIII.

[5]) GIOV. GAYE, Carteggio inedito d'artisti. Firenze 1840. Bd. II Nr. XXXVII.

[6]) Le lettere etc. Nr. CCCLXXXIII.

Jahrhunderts vorgelegen hat, läßt sich nicht sagen: er selbst hat jedenfalls — 1511 geboren — die Vorgänge nicht aus eigener Erinnerung geschildert, ja nicht einmal selber den Karton mehr sehen können, wie weiterhin bewiesen wird. Wir wären ebenso auf Vermutungen angewiesen, wenn wir feststellen wollten, was für mündliche Quellen er benutzt haben könnte.

Im allgemeinen zeigt er sich über die äußeren Ereignisse der Zeit der Entstehung des Kartons, wo eine Nachprüfung auf Grund anderer Quellen möglich ist, gut informiert. Auffallenderweise weichen aber seine Angaben über die Zerstörung in den beiden Ausgaben voneinander ab. Am übersichtlichsten stellt sich dieser Anfang des Unterganges von Michelangelos Werk dar, wenn man ihn nach drei Gesichtspunkten betrachtet:

a) Ort der Aufbewahrung. — Eine vorurteilslose Lektüre der in Betracht kommenden Stellen in den Viten ergibt als Resultat, daß Vasari über ihn eine bestimmte Meinung hatte, die durch keine Widersprüche Mißtrauen erwecken kann. Der Karton befand sich nach ihm zunächst in der Sala grande des Palazzo vecchio, dann in der Sala del Papa bei Sta. Maria Novella, zuletzt im oberen großen Saal der Casa Medici. Dieselben Angaben macht Raffaello Borghini im Riposo, der sie aber, wie unten gezeigt werden wird, mitsamt seiner Kartonbeschreibung aus Vasari schöpft. Condivi sagt, Michelangelo habe den Karton in der Sala del Papa gelassen, und Cellini drückt sich undeutlich aus: „Stetteno questi due cartoni, uno in nel palazzo de' Medici, ed uno alla sala del papa." Aus dem Zusammenhang kann man nicht entnehmen, welchen Karton er zuerst, welchen an zweiter Stelle nennt. Da aber nicht eine Quelle Lionardos Karton in den Medicipalast versetzt, aber seine Aufbewahrung bei Sta. Maria Novella gut bezeugt ist, wird man das erste „uno" mit Recht auf Michelangelos Karton beziehen dürfen.

So nennen die beiden letztgenannten Autoren je eine der von Vasari, außer der durch Albertini zuverlässig bezeugten Sala grande, und zwar schon in der ersten Ausgabe, genannten Örtlichkeiten.

b) Zeit der Zerstörung. — In diesem Punkt macht Vasari in der Tat verschiedene Angaben. In der ed. 1550 heißt es, er sei „nella infermità del duca Giuliano" von den kopierenden Künstlern zerrissen worden.

Diese Krankheit Giulianos de' Medici spielt in der Geschichte eine gewisse Rolle und ist wohl beglaubigt. Am 29. Juni 1515 hatte er den Oberbefehl über die päpstlichen Truppen im Kampf gegen den Franzoseneinfall erhalten; am 8. August ging dieser aber an Lorenzo de' Medici über, weil Giuliano unterdessen schwer erkrankt war. Am 17. März 1516 starb er.[1]) In diese Zeit würde also die Zerstörung des Kartons zu verlegen sein.

In der ed. 1568 blieb diese Erzählung an dieser Stelle stehen; nach der neu hinzugefügten Vita des Baccio Bandinelli aber soll die Zerstörung geschehen sein: „in questo tempo che Piero Soderini fu deposto dal governo l'anno 1512, e rimessa in stato la casa de' Medici". Eng mit diesen Angaben hängt zusammen, daß

c) die Art der Zerstörung in der ed. 1550 so dargestellt wird, daß ganz allgemein die kopierenden Künstler für sie verantwortlich gemacht werden, während in der ed. 1568 alle Schuld auf das Haupt Bandinellis gehäuft wird, dessen Motive referierend nach den verschiedenen Erzählungen von ungenannten Gewährsmännern namhaft gemacht werden.

[1]) L. PASTOR, Geschichte der Päpste IV 1 p. 76 und 103, mit Belegen.

Diese sind aber sehr wenig glaubhaft; man hat wohl mit Recht behauptet, daß hier Künstlerklatsch vorliegt, der sich hervorwagt, wenn der von ihm Betroffene sich nicht mehr verteidigen kann (Bandinelli war 1560 gestorben). Ausdrücklich erklärt Condivi: „ne so, per qual mala fortuna capitasse poi male.“

Noch zwei andere Überlegungen seien zur Stütze von Vasaris ursprünglicher Erzählung angeführt.

Benvenuto Cellini zeigte nach seiner eigenen, nicht anzuzweifelnden Angabe im J. 1519 dem Torrigiani eine Zeichnung nach dem Karton, die von ihm selbst herrührte.[8] Da Cellini erst 1500 geboren wurde, müßte man annehmen, daß er sie vor seinem zwölften Jahre gemacht habe, wenn der Karton in der Tat schon 1512 zerstört wurde.

Weiter wäre in diesem Fall schwer einzusehen, warum er innerhalb der Jahre 1510 (denn damals war er, wie gesagt, im Palazzo vecchio) bis 1512 zweimal den Platz wechselte. Nimmt man dagegen das Jahr 1516, so würde sich der Transport aus dem Palazzo in die Sala del Papa leicht erklären und mit Albertinis Ortsangabe am besten zu vereinigen sein, wenn man ihn in das Jahr 1512 verlegt und ihn mit der Verfassungsänderung, deren verderbliche Rückwirkung auf den Palazzo vecchio und den neuen Saal ausdrücklich bezeugt[9] wird, in Zusammenhang bringt. Die Übertragung von dort in den Palazzo Medici würde dann ins Jahr 1515 fallen: Landucci berichtet, wie nach seinem feierlichen Einzug in Florenz am 30. November 1515 der Papst in der alten Papstwohnung, eben der Sala del Papa bei Sta. Maria Novella, untergebracht wurde, die bei dieser Gelegenheit eiue gründliche Umgestaltung erfuhr.[10] Im Palazzo Medici kann der Karton wirklich, absichtlich oder durch Unvorsichtigkeit, in einzelne Stücke aufgelöst und zerstreut worden sein; wie das geschah, ist für die Untersuchung ziemlich gleichgültig; Interesse hat nur, daß es — wenn man geneigt ist, die versuchte Stütze für Vasaris erste Angabe anzuerkennen — 1515 oder 1516, bestimmt aber vor 1524 geschehen ist, da in diesem Jahr Vasari nach Florenz kam, und wie weit die Zerstörung ging, wieviel und in welcher Form Teile des Kartons erhalten blieben, weil diese Fragen von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der erhaltenen kunsthistorischen Quellen sind.

1. Mantua

Vasari selbst gibt einen Hinweis für die Schicksale des Kartons nach seiner Zerstörung:

„fu . . . stracciato et in molti pezzi diviso, tal che in molti luoghi sene sparto, come ne fanno fede alcuni pezzi, che si veggono ancora in Mantova in casa di messer Uberto Strozzi, gentil' huomo Mantovano.“

Diese Notiz hat schon früh die Aufmerksamkeit der Michelangelobiographen erregt: bereits Bottari publizierte einen Brief, der sich auf diese Reste bezog:

„Di Roma, alli 18 di febbraio. 1575. Guglielmo Sangalletti al sig. Niccolò Gaddi.

Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici miei, che vorrebbero ch'io vedessi col serenissimo Granduca, comune padrone, che pigliasse quei loro cartoni di Michelagnolo, di che già parlammo insieme, di che V. S mi disse che n'era informata, desidererei che con comodità V. S. ne dicesse una parola con sua Altezza per parte mia, e se ci avesse fantasia, si potrà trattare il negozio, perchè son cosa rara, e proprio da par suo; ma che potessi fare un' offerta sopra tutte, se ne risolverà. E se quanto prima ella me ne darà qualche risoluzione, tanto più caro l'averò per poter rispondere a questi amici miei; con che le bascio le mani.“ [11]

[8] Vita di B. Cellini. ed. Rusconi e Valeri. Rom 1901, p. 22 (lib. I cap. II).

[9] Landucci, Diario Fiorentino dal 1450 al 1516, ed. Jodoco del Badia. Firenze 1883 (1512, 12. Dez.).

[10] Die Quellen für den Florentiner Aufenthalt des Papstes bei Pastor a. a. O. p. 80. — Dazu Landucci a. a. O. anno 1515.

[11] Bottari, Lettere su la pittura etc. III. Nr. CXLIX.

Durch Angelo Angelucci hatte man Kenntnis von anderen Stücken in Turin, die im Anfang des XVII. Jhs. im Besitz der Herzoge von Savoyen nachzuweisen sind. Es lag nahe — und das ist auch von Milanesi und allen anderen geschehen — beide Nachrichten miteinander in Verbindung zu bringen und die Mantuaner Stücke durch Karl Emanuel I. von Savoyen ankaufen zu lassen, nachdem aus irgendeinem Grunde die Verhandlungen mit dem Großherzog sich zerschlagen hätten.

Aber das Wahrscheinliche wird in diesem Falle nicht das Richtige gewesen sein. Im Jahre 1604 malte Rubens als Hofkünstler in Mantua eine Taufe Christi für die Jesuitenkirche in Mantua, die sich jetzt im Antwerpener Museum befindet, und verwendete dabei für die Täuflinge Motive, die sich nur aus der Kenntnis von Teilen des Originals von Michelangelos Karton erklären lassen, da sie ihm zum größten Teile durch keinen der uns bekannten Stiche überliefert werden konnten.[12]) Wie wir sehen werden, gibt es von den Turiner Stücken eine Beschreibung, wie wir sie genauer nicht wünschen können. Aus ihr kann man aber mit Gewißheit entnehmen, daß diese Stücke nicht die von Rubens wiederholten Figuren enthielten, so daß auch die Möglichkeit ausgeschlossen ist, daß Rubens auf den Reisen, die er als Begleiter seines Fürsten in Oberitalien machte, etwa die Turiner Stücke gesehen und sich eingeprägt hätte. Da nun die Identität der Strozzischen Stücke mit den von Rubens benutzten dadurch vollkommen gesichert ist, daß die von Vasari allein ausführlich auf Grund seiner Kenntnis der ersteren beschriebene Fignr[13]) bei Rubens wiederkehrt, muß man annehmen, daß sie an einer andern Stelle in Oberitalien eine Zuflucht fanden, wo sie Rubens studieren konnte, oder daß sie in Mantua verblieben. Nur das scheint freilich nicht geschehen zu sein, was alles am einfachsten erklären würde, daß nämlich die Stücke in die reichen Sammlungen des Mantuaner Großherzogs übergingen. Eine Reihe von Inventaren des fürstlichen Bilderbesitzes aus dem XVII. Jh.[14]) ist bekannt, und da ist nur vom berühmten Cupido die Rede, nie von Kartonresten. Dasselbe gilt von den zahlreichen Reisebeschreibungen.

2. Turin.

Wesentlich mehr läßt sich von den Turiner Stücken sagen, ja, wir haben von ihnen so genaue Kenntnis, daß sie eine wesentliche Rolle beim Rekonstruktionsversuch werden spielen können.

Im Archivio Segreto von Modena wird eine handschriftliche „Cronaca modenese“ von Gio. Batt. Spaccini aufbewahrt, aus der zuerst G. Campori folgende zwei auf Turiner Kunstbesitz sich beziehende Stellen publizierte:[15])

a. 1620. „Questa Altezza (il Duca di Savoia) ha una bellissima et longa Galleria; chi sij da una banda non cognosce chi sia all' altra parte: il volto è tutto depinto da Federico Zucchero d'Urbino pittor famoso; etc.“

a. 1621. 7. di aprile. „S'è inteso, in Torino essersi abbrugiato un partamento del palazzo ducale detto il Paradiso, con cinque camere contigue alla Galeria, quale stanze in una v'era varii ritratti di Principi nell' altra detta il Paradiso moltissimi quadri antichi e moderni di dotta mano, nell' altra certi cartoni di Michelangelo Buonarroti, nell' ultima varii quadri grandi.“

Wie Campori versichert, heißt es weiterhin, es wären drei Kartons von Michelangelo verbrannt. Der genauere Wortlaut dieser letzteren Stelle ist leider bisher nicht publiziert worden.

[12]) Vier zusammengehörige Figuren sind deutlich wiederzuerkennen.

[13]) Der ausführliche Beweis erfolgt S. 123.

[14]) CARLO D'ARCO, Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantova 1857.

[15]) G. CAMPORI, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti, etc. Modena 1870. Vollständigere Publikation in den Atti della Società di Archeologia etc di Torino. Bd. II (1878) durch A. ANGELUCCI.

Näheres über den Chronisten erfährt man in Tiraboschis Biblioteca Modenese.[16]) Er war Custode della Guardaroba und Maestro di Prospettiva e di Fortificazione bei den Söhnen des Herzogs Cesare. Der Teil der Chronik, in dem er selber als Zeitgenosse berichtet, gilt als durchaus zuverlässig. Auch in unserem Fall findet seine Angabe, daß sich Kartons von Michelangelo in dem von ihm so genau bezeichneten Raume des herzoglichen Palastes in Turin befanden, volle Bestätigung. Aber sie sind sicher nicht im Jahre 1621, wie er angibt, mit den betreffenden Räumen verbrannt; das beweisen zwei Inventare der Folgezeit zur Genüge.

Das nächste (bei Campori, a. a. O. p. 73) hat die Überschrift:

„Inventario di quadri di pittura di S. Alt. che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di Settembre 1631."

Nach Aufzählung der Bilder in der „Gallarietta alla testa congionta al Castello" werden in der anstoßenden „terza camera" erwähnt:

„Li due Catoni (sic), di Michel Angelo."

Weit wichtiger, weil ausführlicher in Beschreibung und Künstlerbezeichnung, ist ein in den „Gallerie nazionali Italiane" (Anno III 1897, p. 1 ff) veröffentlichtes Inventar,[17]) dessen Herausgeber seltsamerweise nicht bemerkt zu haben scheint, daß die dort aufgeführten Kartons von Michelangelo Reste des Schlachtkartons waren; dadurch ist die Notiz völlig unbeachtet geblieben, trotzdem dieses Inventar die einzige bekannte Beschreibung von Kartonstücken, die auf dem Original beruht, bietet — für die Kontrolle aller anderen und die des kunsthistorischen Materials also eine Quelle ersten Ranges.

Jeder Zweifel an der Echtheit der Turiner Stücke ist ausgeschlossen; zugleich erklärt sich, daß das Inventar von 1631 nur zwei Kartons nannte: unter n. 696 sind zwei Nummern zusammengefaßt; offenbar waren zwei nicht eigentlich zusammengehörige Stücke so aufgestellt, daß sie mit einer Inventarnummer versehen werden konnten, oder es war umgekehrt ein ursprünglich einheitliches Fragment in zwei Stücke zerfallen.

Über die Zeit der Erwerbung ist nichts bekannt. Ebenso dunkel ist das weitere Schicksal der Stücke. Angeblich[18]) existieren noch im Archivio del ministero della Real Casa Inventare von 1661 und 1682, dann einige aus dem XVIII. Jh. Sie sind aber sämtlich unpubliziert. Rovere hat eine ganz willkürliche Auswahl aus ihnen zusammengestellt; in ihr finden sich die Kartons nicht.

1659 soll ein Brand die Galerie schwer beschädigt haben; möglich, daß sie dabei untergegangen sind. Aber eine Reihe der nach den Inventaren in ihr aufgestellten Bilder werden von den Reisebeschreibungen auch weiterhin erwähnt, wie der angebliche Ledakarton Michelangelos, den Scaramuccia noch 1674 erwähnt. Auch in den Listen der von den Franzosen entführten Bilder sucht man sie vergebens.[19])

3. Florenz

Ein anderes Stück des Kartons muß sich gegen Ende des XVI. Jhs. in Florenz befunden haben. Benedetto Varchi sagt in seiner Leichenrede auf Michelangelo:[20]) die Reste des

[16]) Modena 1781. — Einige Notizen auch bei VEDRIANI, Pittor. etc. Modena., p. 143.

[17]) „Inventaro de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, etc." Es sind die Stücke 696 und 697. Die Wiedergabe der Stelle erfolgt auf S. 128.

[18]) CLEMENTE ROVERE, Descrizione del R. Palazzo di Torino (ivi 1858) p. 5 Anmerk.

[19]) ROBERTO D'AZEGLIO, Studi storici e archeologici sulle arti del disegno. Firenze 1861. I 35 ff.

[20]) Orazione Funerale di M. B. Varchi. Firenze 1564.

Kartons sind „tenuti cari in Firenze, e altrove, come le cose sante". Weiter erzählt Borghini im Riposo, daß in der Villa des Vecchietto, nach der das Buch benannt wurde, drei Meilen vor der Porta à S. Niccolò im Ematal sich „un' altro pezzo di cartone pur del Buonarruoto delle guerre di Pisa, che si havevano a dipingere in Firenze nel palagio" befand. Die kommentierte Sieneser Ausgabe von 1787, die sonst genau ist in der Weiterführung der Besitzerangabe, gibt über den Verbleib des Kartonstückes keine Auskunft.

4. Spanien

Endlich findet man an entlegener Stelle noch eine Notiz über Kartonreste, denen weiter nachzugehen der Mangel an Hilfsmitteln unmöglich macht. Vincencio Carducho[21]) hat im Dialogo octavo folgende Stelle:

„No fui à ver las Pinturas del Conde de Monterrei, porque no se halló la persona que tenia la llave, yanque las he visto muchas veces, lo senti. Muestra mui bien su Excelencia la grandeza de su casa, y el poder de su grandeza en tener tantos originales; y aquellos grandiosos dibujos de los nadadores de lapiz colorado, de mano de Micael Angel, a qui en Italia venera el nõbre; y solicitàra estos dibujos con grande suma de oro, à no los poseer tan grande Principe."

Die literarischen Rekonstruktionsquellen

1. Vasari. Von vornherein sind auszuschalten an dieser Stelle die flüchtigen Erwähnungen des Kartons, denen wir zuweilen in der kunsttheoretischen Literatur des späteren XVI. Jhs. begegnen, die, ausschließlich auf Vasari beruhend, sich mit den allgemeinsten Phrasen über einen Gegenstand hinweghelfen, über den sie in keiner Weise direkte Nachrichten mehr hatten. Es bleiben danach fünf Quellen zu prüfen übrig, die uns Auskunft über das Aussehen des Kartons geben. Da aber von diesen die früheste schon fast 50 Jahre später liegt als seine Entstehung, so ist die erschwerende Komplikation in Rechnung zu ziehen, daß das von den Quellen behandelte Objekt nur entweder in Kopien oder in einzelnen Stücken den um so viel später lebenden Schreibern bekannt sein konnte.

Zeitlich an erster Stelle stehen Vasaris Viten.[22]) In beiden Ausgaben stimmt die Kartonbeschreibung bis auf einen Punkt durchaus überein. Diese Abweichung besteht in einer Streichung in der ed. 1568 gleich im Anfang der Schilderung der Komposition, die jedoch sachlich nichts ändert und nur aus Rücksicht auf die Disposition erfolgte.[23])

Es ist oben schon versucht worden, die Erzählung von der Zerstörung des Kartons im Jahre 1516 zu stützen. Eine aufmerksame Lektüre der Beschreibung wird zu dem Resultat führen, daß Vasari das Original als Ganzes keinesfalls gekannt haben kann. Seine Schilderung enthält allerdings neben einer klaren Angabe der allgemeinen Motive im Anfang (der dargestellte Gegenstand im allgemeinen, Szenen am Uferrand, Bewaffnungsszenen der schon am Land Befindlichen, Kampfszenen im Hintergrund), zu der aber allenfalls der mündliche Bericht eines Zeitgenossen genügt hätte, im folgenden eine Aufzählung auch

[21]) Vincencio Carducho, Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias. Madrid 1633. p. 151.

[22]) Die vollständige Wiedergabe seiner Schilderung im folgenden (S. 125).

[23])

ed. 1550.	ed. 1568.
mentre che fuor dell' acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michele Agnolo disegnato, chi tirava su uno e chi calzandosi affrettava lo armarsi . . .	mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo, chi affrettare lo armarsi . . .

Das erste Motiv der gestrichenen Stelle hätte als illustrative Probe zum „uscivano" oder unter die allgemeine Angabe von Einzelmotiven zum Schluß der Beschreibung gehört. Das zweite kehrte ohnehin in einer ausführlichen Schilderung der betreffenden Person im folgenden wieder.

von Einzelmotiven: aber diese geht nicht über eine ganz allgemein gehaltene Charakterisierung hinaus. Vollkommen wird ein eigenes Urteil über Besonderheiten und Verdienste der Ausführung, wie es sonst regelmäßig bei ihm wiederkehrt, unterdrückt: eine Figur allein wird in allen Einzelheiten beschrieben, so daß sie einen ganz unverhältnismäßigen Raum, fast die Hälfte des Kartonabschnittes, in der sonst nur das Notwendigste gebenden Schilderung einnimmt. Man hat diese bevorzugende Behandlung des laubbekränzten Alten, der in aufgeregter Hast die Strümpfe über die noch nassen Beine streifen will, damit zu erklären versucht, daß gerade diese Figur die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Maler in besonderem Maße erregt haben muß. Man könnte das für den physiognomischen Ausdruck einer momentanen psychischen Regung vielleicht gelten lassen, wenn sie auch gewiß im Karton darin nicht allein stand. Im Bewegungsmotiv und in der Beherrschung der menschlichen Formen, Verkürzungen und allem dem, was nach Vasari sonst das Staunen der Zeitgenossen hervorrief, mußten ihnen andere Figuren gewiß merkwürdiger vorkommen.

Der Grund ist wohl ein anderer. Wenn diese Figur nicht die einzige war, so war sie doch eine der wenigen, die Vasari im Original gesehen hat. Am Ende des Kartonkapitels heißt es: . . . „alcuni pezzi, che si veggono ancora in Mantova, i quali con riverenza grande son tenuti; e certo, che a vedere e son piu tosto cosa divina che humana.“ Aus diesen Worten geht hervor, daß er die von den Strozzi bewahrten Stücke aus eigenem Augenschein kennt; er war in der Tat 1544 in Mantua, wie sich aus seiner Angabe an anderer Stelle, daß Giulio Romano ihm dort als Führer diente, entnehmen läßt.[24]) Offenbar waren dies aber auch die einzigen Originalstücke, die er kannte; denn hier allein fügt er eine eigene Meinungsäußerung hinzu. Die detaillierte Schilderung des sitzenden Alten würde also daraus zu erklären sein, daß er sich unter den Mantuaner Resten befand.

Woher aber dann die übrige Kartonbeschreibung, zu deren Erklärung die Zuhilfenahme mündlicher Tradition keinesfalls ausreicht? Schon der Charakter derselben, wie er eben angedeutet wurde, legt den Schluß nahe, daß Vasari seine Kenntnis aus Kopien oder Studien der Gesamtkomposition geschöpft habe. Von einer solchen erzählt er selber in der Vita seines Freundes, des Bastiano da San Gallo; dieser habe wiedergegeben: „in un cartonetto tutta insieme l'invenzione di quel gruppo di figure; la quale niuno di tanti, che vi havevano lavorato, haveva mai disegnato interamente“. Er bewahrte ihn wie ein kostbares Kleinod auf und zeigte ihn nur den vertrauten Freunden. Als solcher bekam ihn offenbar auch Vasari zu sehen: denn er berichtet weiter, daß er im Jahre 1542 den Bastiano zur Herstellung einer Grisaillekopie für den König Franz von Frankreich überredete.

Nach Bastianos Kopie dürfte Vasaris Kartonbeschreibung gemacht sein. Er war nach Vasaris Einschätzung zwar ein Kenner der menschlichen Gestalt in wissenschaftlich-anatomischem Sinne, beherrschte aber die Formen des Körpers nicht als Künstler; daraus wird seine weitere Tätigkeit erklärt. Vasari fand also wohl die Kopie nicht so weit zuverlässig, daß sich mit ihrer Hilfe eine eingehendere Schilderung und eine selbständige Beurteilung des Vorbildes hätte geben lassen.

Gewiß ist dieses Ergebnis geeignet, Bedenken über den Quellenwert von Vasaris Beschreibung zu erregen. Die Zuverlässigkeit derselben ist durchaus davon abhängig, wieweit Bastianos Kopie eine treue Wiedergabe des Originals war; und das ist nicht nachzuprüfen. Nur für die Figur des sitzenden Alten ist Vasari als einwandsfreier Zeuge anzusehen, da

[24]) Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore. 1905, p. 24.

dessen Schilderung auf Grund eigener Kenntnis des betreffenden Kartonstückes im Original entstanden ist.

2. Die Selbstbiographie Cellinis. Die Abfassungszeit der Quelle ist aus den einleitenden Worten zu entnehmen, nach denen Benvenuto sein Werk im Alter von 58 Jahren beginnt; geboren ist er im Jahre 1500. Aus einem Briefe Benvenutos an Benedetto Varchi[25]) geht hervor, daß der größte Teil der Vita am 22. Mai 1559 Varchi zur Durchsicht und Korrektur übersandt wurde.

Beovenuto wird also Vasaris erste Ausgabe gekannt haben. Ob er für seine Erwähnung des Kartons von dort her die Anregung bekam, ist für die Rekonstruktion ohne Belang, da er nicht über die allgemeine Angabe des dargestellten Gegenstandes hinausgeht.

Er erzählt, daß der eben aus England zurückgekehrte Torrigiani bei ihm eine von seiner Hand herrührende Zeichnung des Kartons besieht.[26]) Das gibt ihm Gelegenheit zu einer flüchtigen Beschreibung von Lionardos und Michelangelos Karton; von letzterem heißt es:

„Michelangelo B. nel suo dimostrava una quantità di fanterie che per essere di state s'erano messi a bagnare in Arno; ed in questo istanta dimostra che'e'si dia all' arme, e quelle fanterie ignude corrono all' arme, e con tanti hei gesti, che mai nè degli antichi nè d'altri moderni non si vidde opera che arrivassi a così alto segno . . . . Stetteno questi dua cartoni, uno in nel palazzo de' Medici, ed uno alla sala del papa. In mentre che gli stettono in piè, furno la scuola del mondo."

Ob die „scuola del mondo" auf die Schlußbetrachtung Vasaris zurückgeht, ist ebenfalls nicht zu entscheiden; einige andere Übereinstimmungen im Ausdruck lassen sich durch den Gegenstand erklären. Das allgemeine Motiv ist jedenfalls in genau derselben Weise angegeben wie bei Vasari im Anfang.

Wie gesagt, kommt auf die Konstatierung des Verwandtschaftsverhältnisses der Quellen nicht viel an. Positives ist aus Cellini für das Aussehen des Kartons überhaupt nicht zu entnehmen. Man könnte höchstens die Vermutung aussprechen, daß Cellini — einer der wenigen der zur Zeit der Publikation von Vasaris Viten noch lebenden Künstler, die ihn vollständig sehen konnten — gegen Vasaris Beschreibung nichts einzuwenden hatte. Wenn man aber bedenkt, wie weit sein Jugenderlebnis zurückliegt, wird man auf dieses argumentum ex silentio wenig Gewicht legen.

3. Die Leichenrede Benedetto Varchis.[27]) Die hier gegebene ausführliche Schilderung des Kartons weicht von der Vasaris ab. Die Diskrepanz zwischen beiden Quellen ist so beträchtlich, daß der Wert von Vasaris Beschreibung, der ja problematisch ist, weil die ihr zu Grunde liegende Nachbildung nicht zu kontrollieren ist, ernstlich in Frage gestellt wäre, wenn Varchi als originale Quelle angesehen werden müßte. Das scheint aber auf den ersten Blick unzweifelhaft der Fall zu sein. Durchgehends beobachtet man eine Art der Beschreibung, ein Plus an Einzelzügen, die eine präzisere Analyse des Werkes auf Grund von Erinnerung oder von Vasari unbekannten Quellen zu beweisen scheinen. Varchi wurde 1502 in Florenz geboren und hielt sich bis 1527 ununterbrochen in seiner Vaterstadt auf. Die äußere Möglichkeit des ersteren Falles ist also nicht einmal in Abrede zu stellen. Infolgedessen würde auch eine Vergleichung der übrigen Angabeo in beiden Schriften

[25]) Abgedruckt in der Vita ed. Molini, 1832 und danach ed. Bianchi. Firenze 1866, p. V.

[26]) Torrigiani war 1519 in Florenz, wie aus dem Urkundenmaterial bei Vasari, Sans. IV 261 Anmerk. hervorgeht; wieweit die Geschichte zur Eingrenzung der Zerstörungszeit des Kartons zu verwenden ist, wurde schon erörtert.

[27]) Benedetto Varchi, Orazione Funerale. Firenze 1564, p. 17 f.

keine Klarstellung des möglichen Abhängigkeitsverhältnisses zur Folge haben können. Es bleibt nur eine systematische Vergleichung der Beschreibungen übrig, zu deren Erleichterung sie hier nebeneinander Platz finden mögen.[28])

Varchi.	Vasari, ed. 1550.
(Michelangelo wählt zur Darstellung eine Szene aus dem Kampf gegen Pisa), la quale fu, che mentre, che i soldati di Marzocco, per ischifare il caldo, ch'era grandissimo, si bagnavano in Arno, appunto in quella sentirono i tamburini dare subitamente all' arme: perche, veggendosi sopraggiugnere, e assaltare per la non pensata da' Nimici,	Et lo (sc. den Karton) empie di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo, che gli inimici li assalissero;
I. parte uscendo ò da per se ò con aiuto d'Altri,	I. e mentre che fuor dalle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo, disegnato, chi tirava su uno
II. e parte usciti dell'acqua con grandissima furia, grida e tumulto, chi si sforzava di mettersi le calze in gamba, chi si gittava i panni à bardosso, chi correva con essi ò in capo ò sotto' l braccio in quel verso, dove s'udiva il romore, chi brigava d'armarsi *a)* ò calzandosi gli stinieri, *b)* ò affibbiandosi la corazza, *c)* ò allacciandosi la cinta, *d)* chi s'affrettava di pigliare quale spada, quale lancia, quale balestra, ò alcuna altre arma, la prima, che alle mani gli venisse, per soccorrere i compagni.	II. e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi in dosso et
III. Mentre che alcune schiere di cavagli ristretta in più drappegli, per sostenere l'impeto appiccata la mischia, combattevano in diverse parti gagliar dissimamente	III. infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. [Eravi fra l'altre figure un vecchio, che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda d' ellera, ilquale postosi a sedere per mettersi l e calze, che non potevano entrargli, per avere le gambe umide dell' acqua, e sentendo il tumulto de soldati e le grida et i romori de tamburini, affrettandosi tirava per forza una calza. Et oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai, quanto e pativa, e che egli si adoperava fin alle punte de piedi.]
Erano le Figure di questo grandissimo cartone in diverse, stravaganti, e bizzarrissime attitudini, chi vivo, chi morto, chi distesso in terra, chi ginocchioni, chi ritto in varie maniere: Molti percotevano l'uno nell' altro; Molti stavano aggruppati insieme: Molti erano forniti; Molti abbozzati; Alcuni si vedevano contornati di carbone; Alcuni disegnati di tratti; Alcuni sfumati, lumeggiati colla biacca; e tutti scoprivano tutti i muscoli, e tutti i nerbi infino all'	Eranvi tamburini ancora e figure, che coi panni avvolti ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, e chi ginocchioni ò piegato ò sospeso a giacere et in aria attacati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie materie bozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiato, (volendo egli mostrare, quanto sapesse in tale professione)

[28]) Die von selbst sich ergebenden einzelnen Glieder der Disposition sind durch Absätze deutlich gemacht.

ossa con iscorci mai più non pensati, non che veduti, e ciascuno d'essi ò in faccia, ò in proffilo, ò nudo, ò vestito, era condotto a tanta finezza con tanta diligenza, grazia, e maestria,

che quando egli si scoperse nella sala del Papa, dove concorsero con incredibile calca quante persone erano in Firenze: Tutti quegli dell'Arte rimasero attoniti, storditi, e spantati; e tutti colmi di stupore, e alzando gl'occhii al Cielo per maraviglia, e strignendo le labbra, affermavano quasi sbasiti,

che mai più non s'era fatto, e

mai più non si farebbe nè da mano, nè da ingegno nessuno cosa, che potesse non che agguagliare, assomigliare questa.

Questo fu quel cartone, il quale insegnò disegnare, e dipignere per molti anni a tutti coloro, che lo studiarono, ritraendo hora una cosa, e quando un'altra; i quali furono infiniti, e tra gl'Altri (per non dire de' Forestieri, che vennero da diverse parti del Mondo) Aristotile da San Gallo, etc. . . .

Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell' arte in tal carta. per Michelagnolo mostrata loro;

Onde veduto si divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non s' essere mai più veduto cosa.

che della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai.

Et certamente è da credere, perciochè, da poi che fu finito e portato alla sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo

tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestieri et per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti, come vedemmo: poi che in tale cartone studiò Aristotile da San Gallo, etc. . . .

Vasaris Schilderung liegt sichtlich eine bestimmte, wenn auch nicht klar durchgeführte,[29]) Disposition zugrunde. Nach Angabe von Ort, Zeit, allgemeinem Motiv behandelt er nacheinander Vordergrund (Klettermotive), Mittelgrund (Bekleidungsmotive), Hintergrund (Kampf). Nach der ganz aus dem Rahmen fallenden umständlichen Schilderung der einen Vordergrundsfigur, die oben zu erklären versucht worden ist, kommt die Aufzählung einiger Bewegungen ohne Angabe des zugrunde liegenden Motivs aus allen Teilen des Kartons, dann dessen Technik, die unmittelbare Wirkung des Werkes auf die Zeitgenossen, zuletzt seine historische Bedeutung.

Nun benutzt offenbar, wie die Gegenüberstellung zeigt, Varchi genau die gleiche Disposition, nur ist sie bei dem Literaten mit ganz anderer Schärfe und Klarheit durchgeführt, als dem Malerschriftsteller. Man kann aber einwenden, daß sich diese aus dem Gegenstande selber ergab; jedenfalls könnten trotz dieser Benutzung in der Analyse der Einzelmotive von Vasari unabhängige, auf das Original oder irgendeine Kopie zurückgehende Züge sein.

Gleich im Anfang ist die Rede vom Trommelalarm; Vasari spricht freilich an dieser Stelle nicht von Trommeln. Aber Varchi kann sie sehr wohl aus der späteren Stelle: sentendo il tumulto de soldati e le grida et romori de tamburini und weiter: eranvi tamburini ancora, entnommen und, weil dadurch die Ursache für den plötzlichen Aufruhr unter den friedlich Badenden gegeben war, gleich an den Anfang gestellt haben.

Im weiteren ist durch die einfache Wiederholung desselben Ausdruckes in verschiedenem Tempus (uscendo — usciti) die Disposition und zugleich das Fortschreiten der Beschreibung im Bildraum sehr einfach klargemacht. In facto steht dasselbe bei Vasari, ebenso wie die Teilung „ò da per se — ò con aiuto d'altri“ durch die Fassung der entsprechenden Stelle in der ersten Vasariausgabe nahegelegt war. Bei der Schilderung des Mittelgrundes kehren alle Züge, die Vasari hat, wieder, vermehrt um die „grandissima furia, grida e tumulto“, was aber auf „Tumulto de soldati e le grida et i romori de tamburini“ etwas weiter bei Vasari zurückgehen wird, und um den Zug, daß die zum Gefecht stürmenden Soldaten die Gewänder auf den Kopf oder unter den Arm nehmen. Diese Stelle könnte stutzig machen; denn bei Vasari kommen nur Figuren vor, „che coi panni

[29]) Vasari hat es selbst empfunden und in der ed. 1568 deswegen eine Änderung vorgenommen. Vgl. S. 122.

avvolti ignudi correvano verso la baruffa" und solche die „mettersi altre armi in dosso". Liegt hier rhetorische Ausschmückung einer von Vasari herrührenden Beobachtung oder eigene Ergänzung nach Erinnerung oder Kenntnis einer Kopie vor?

Nicht zweifelhaft kann wohl das rein rhetorische Ausführen eines Vasarischen Motivs in der Vierteilung des Gedankens der Selbstbewaffnung sein; von den aufgezählten Waffen: Beinschienen, Harnisch, Helm, Angriffswaffen, hat Vasari allein den Harnisch. Aber hier lag die Ergänzung, wenn man einmal eine reiche und geschmückte Darstellung geben wollte, außerordentlich nahe, ohne daß man deshalb gezwungen wäre, Varchi als unabhängig von Vasari anzusehen. Die gleiche Bewandtnis hat es mit der Hintergrundsbeschreibung, bei der Varchi die kämpfenden Reiterscharen in poetische Fahnen hüllt.

Bei der Aufzählung der behandelten Bewegungsprobleme ist neu bei Varchi das „chi vivo, chi morto", doch auch allenfalls veranlaßt zu denken durch Vasaris etwas rätselhaftes „sospeso a giacere et in aria attacati".

Den bei Vasari schon in den die Technik behandelnden Abschnitt, der bei beiden fast wörtlich übereinstimmt, hinübergezogenen und dadurch etwas schwer zu interpretierenden Ausdruck: „V'erano ancora molte figure aggruppate", hat Varchi umschrieben mit „molti stavano aggruppati insieme" und ihn an den gehörigen Platz gestellt.

Aus dem Schlusse aber, scheint mir, ergibt sich mit vollkommener Sicherheit, in welcher Weise Varchi zu seiner Beschreibung des Kartons kam. Wieder ist hier der sinngemäßen Abfolge zuliebe eine kleine Versetzung vorgenommen, indem der Aufbewahrungsort des Kartons, der bei Vasari mitten in den angeknüpften Betrachtungen steht, vorweggenommen wird; sonst ist nur Vasaris Ausdruck „estremità dell'arte" in einem längeren Satz ausgeführt, dessen Bestandteile bei Vasari durch den ganzen Abschnitt verstreut sind, und das Staunen der Betrachter – wohl nach einem Vorbild aus den antiken Schriftstellern — durch Anführung charakteristischer physiognomischer Veränderungen drastisch illustriert, sogar die Gedankenfolge des Publikums: „So etwas ist noch nicht da gewesen, keiner wird es übertreffen, allenfalls jemand erreichen", bis zum Schlusse mit der schulbildenden Wirkung gibt Varchi genau Vasari entsprechend, so daß die Abhängigkeit für diese Stelle nicht bezweifelt werden kann. Prüft man die Abweichungen, so findet man, daß sie einfach eine Folge der Anwendung des rhetorischen Kunstgriffes der Teilung des Begriffes und der Spaltung der von Vasari allgemein gegebenen Einzelmotive sind, durch die die Darstellung erweitert und bereichert erscheint. Und das sind genau dieselben Mittel, die bei der eigentlichen Kartonbeschreibung immer an den Stellen zu beobachten waren, wo scheinbar Abweichungen und Vervollständigungen von Vasaris Text zu bemerken waren.

Die Aufzählung der nach dem Karton studierenden Künstler stimmt freilich nicht völlig überein. Varchi hat Bugiardini, Indaco vecchio, Agnolo di Damiano und Jacopo di Sandro mehr als die erste Ausgabe des Vasari; dafür fehlen Bandinelli und Berrugueta.[30])

Warum er diese weggelassen hat, vermag ich nicht zu sagen; aber die Ergänzung von Vasaris Liste ist kein Beweis für seine Unabhängigkeit von ihm in manchen Nachrichten, sondern für das Gegenteil. Denn er hat die Namen offenbar einem der folgenden Absätze in Vasaris Michelangelovita entnommen, wo eben diese Maler aufgezählt werden als Ge-

[30]. Der Lorensetto Vasaris ist identisch mit dem Lorenzo del Campanaio Varchis; vgl. seine Vita bei Vasari, Sans. IV 577.

hilfen Michelangelos beim Beginn der Deckenbemalung; nur zwei mußte er von den dort genannten streichen, weil sie in der Aufzählung Vasaris bereits vorkamen.[31])

Daß er bei der Besprechung des Schicksals des Kartons erwähnt, daß Stücke von ihm in Florenz bewahrt werden, wovon Vasari nichts weiß, wurde bereits hervorgehoben. Aus der Vergleichung beider Quellen geht aber wohl zur Genüge hervor, daß das auch die einzige wirkliche Ergänzung Varchis gegenüber Vasari ist; als selbständige literarische Quelle zur Rekonstruktion der Kartons kann die Orazione funerale nicht betrachtet werden, sie ist auch in der fraglichen Partie eine Ableitung aus Vasari.

4. Borghinis Riposo.[32]) Zwanzig Jahre nach dem Tode Michelangelos hören wir zum letztenmal in einer erzählenden Quelle ausführlich über den Karton sprechen. Wie schon in einem der vorhergehenden Kapitel erwähnt worden ist, befand sich nach Borghini in einer Villa in der Nähe von Florenz ein Stück des Kartons, das aber nirgends beschrieben wird. Hier wird vom Karton das eine Mal gesprochen als Beispiel dafür, daß die Maler, um ihre ganze Kunst zeigen zu können, wenn sie keinen passenden Stoff finden, ihn sich erfinden:

„come fece Michelagnolo, volendo dimostrare varie attitudini e forze d' huomini, che finse alcuni soldati, che essendo in un fiume a lavarsi, sentirono le trombe ed i tamburi, che gli chiamavano alla battaglia: laonde si vede in quelli maravigliosi gesti nel vestirsi, nell' uscir del fiume, e nell' apprestarsi con fretta a ire dove il debito della guerra gli chiamava".[33])

Es ist bei der ganz allgemein gehaltenen Motivangabe gleichgültig, ob Borghini hier aus Varchi oder Vasari geschöpft hat; jedenfalls schließt er sich eng an sie an, indem er die Hauptteile ihrer Disposition wiederholt, nur den Hintergrund mit den Reiterkämpfen ganz übergeht. An der zweiten Stelle, in der Vita Michelangelos, wird nur das Hauptmotiv, und zwar fast wörtlich nach Vasari gegeben:

„fece un cartone, fingendo in quello molti ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, a dandosi in quell' istante all' arme per gli nimici, che gli assalivano, escono del fiume in fretta, vestendosi in varie attitudini."

5. Das Turiner Inventar von 1635.[34]) Die letzte und wichtigste Quelle ist das schon behandelte, von Antonio della Corgna verfaßte Inventar der Gemälde des Herzogs Vittorio Amadeo I. von Savoyen. Der Wert dieser Quelle beruht darin, daß sie die einzige Beschreibung — abgesehen von der einen Figur bei Vasari — wenigstens eines Teiles des Kartons enthält, die nach dem Original angefertigt ist, und darin, daß sie, vom Anspruch auf eine literarische Leistung vollkommen frei, wenn irgendeine, den Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit machen kann. Die betreffende Stelle lautet:

696. N. 2. Huomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena col rondacchio, e la spada sotto a'piedi: grandi più del naturale. Di Michel Angelo Buonarota. Bellissimi.

697. Tre huomini ignudi più grandi del naturale, uno che fa schena all' altro, il quale sta per salire poggiando col ginocchio e la mano su la schena di un altro, che gli fa scabello. Del medesimo. Bellissimo."

Bei der Interpretation ist mit der Möglichkeit von Mißverständnissen zu rechnen, da es sich um isolierte Bruchstücke handelt. Die Angabe più grandi del naturale ist wichtig, weil sie die einzige ist, die einen Schluß auf den äußeren Umfang und das Aussehen des Kartons gestattet.

[31]) Vasari, Sans. VII 175 .... fra i quali furono il (Granaccio), Giolian Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco vecchio, Agnolo di Domino (et Aristotile).

[32]) Raffaello Borghini, Il Riposo. Firenze 1584.

[33]) Borghini a. a. O. I 60.

[34]) Le Gallerie Nazionali Italiane. Anno III (Roma 1897), p. 3 ff.

Das Gesamtergebnis ist nicht sehr ermutigend. Allein von fünf Figuren des Kartons liegen uns so eingehende Beschreibungen nach dem Original vor, daß an eine Identifizierung mit etwa vorhandener bildmäßiger Überlieferung zu denken ist: von vieren im Turiner Inventar, von einer bei Vasari; für die ganze Komposition gibt es nur eine Quelle, Vasari, und diese enthält eine ganz allgemein gehaltene Schilderung, der dazu nur eine auf Genauigkeit nicht nachzuprüfende Kopie zugrunde liegt.

Die bildmäßigen Rekonstruktionsquellen

Material und Methode. In der folgenden Untersuchung muß mit so verschiedenen Arten von Quellenmaterial gearbeitet werden, daß eine Übersicht über dasselbe und die Erörterung einiger prinzipieller Fragen, um Unklarheiten und Wiederholungen zu vermeiden, am besten vorweg erfolgt.

Der einzuschlagende Weg ist der Natur der Sache nach im allgemeinen der rein historischer Forschung. Es wäre aber verfehlt, wenn man ihre Methode bei gleichartiger Aufgabe einfach übernehmen wollte; sowohl das Vorgehen in der Kritik, wie in der Synthese erfordert Modifikationen, veranlaßt durch das anders geartete, vielgestaltigere Material. Schon die dort übliche Elementarregel der Scheidung zwischen primären und sekundären Quellen, steht hier erst in zweiter Linie; dafür empfiehlt sich aus bestimmten Gründen folgende Gruppenbildung unter den bildmäßigen Quellen, die für die Rekonstruktion in Betracht kommen:

1. Eigenhändige Skizzen und Studien.
2. Kopien nach einzelnen Teilen des fertigen Werkes.
3. Skizzen nach der Gesamtkomposition desselben.
4. Stiche.

Diese Gattungen sind unter sich von verschiedenem Quellenwert.

Da es vorläufig nicht darauf ankommt, die Qualitätswerte, die künstlerische Darstellungsform in ihrer besonderen Art, sondern die Gesamtanlage des verlorenen Werkes zu rekonstruieren, ist offenbar von vornherein von der ersten Gattung, allen eigenhändigen Vorarbeiten, überhaupt abzusehen; denn auch die durchgeführteste Studie braucht keine Verwendung in der endgültigen Fassung gefunden zu haben.[35]) Quellen dieser Natur können nur die Stütze bilden für eine Rekonstruktion, die sich auf andersartigen aufbaut. Für die Qualitätswerte kommen sie allerdings in Verbindung mit gleichzeitigen oder unmittelbar vorher und nachher entstandenen Werken desselben Künstlers durch Analogieschluß allein als Quelle in Betracht, da auch größte Treue der Überlieferung bei den übrigen in dieser Hinsicht eine Reduktion des Originals gibt.

Mit relativ vollkommener Treue ist aber bei der zweiten Gruppe, den Kopien von Einzelfiguren oder -gruppen, in ganz anderem Umfang zu rechnen, als es bei allen literarischen Quellen der Fall ist, da zur Umformung eines Werkes der bildenden Kunst immer eine viel größere Summe von Erfahrungen und Kenntnissen erforderlich ist als bei einem literarischen Produkt. Bei diesem kann ohne Schwierigkeit — ja, es wird die Regel sein — durch Anwendung rhetorischer Kunstmittel oder die Vereinigung von eigenen und fremden Ideen mit einer auf historischen Fakten basierenden, irgendwie überlieferten Nachricht eine gewisse willkürliche, den ursprünglichen Tatsachenkern verhüllende oder

[35]) So selbstverständlich das scheint, so viel Verwirrung hat die Nichtbeachtung dieses Grundsatzes angerichtet.

entstellende Umformung vorgenommen werden, zu der bei bildmäßigem Material kombinatorische Tätigkeit unter keinen Umständen mehr ausreicht, sondern erst ein ganz bedeutendes Maß von eigener, sinnlicher Beobachtung befähigt.

Freilich hat dieser scheinbar für die Untersuchung erfreuliche Wesensunterschied historischer und kunsthistorischer Quellen eine unangenehme Folge. Ein gesichertes Resultat ist nur zu erwarten, wenn es sich auf ein Material stützt, das durch äußere Beglaubigung seine Zulässigkeit erweist. Und diese fehlt hier vollständig. Die Namen, die einigen der Kartonkopien gegeben wurden, sind willkürlich, jedenfalls nicht zu kontrollieren; eine bestimmte Datierung nach stilistischen Gesichtspunkten ist durch die Natur dieser Quellen ausgeschlossen; das Gebäude würde auf einem sehr unsicheren Grunde errichtet und würde immer einen hypothetischen Charakter haben, wenn man von ihnen ausgehen wollte. Denn der Skeptiker könnte z. B. Verwandtschaftsverhältnisse unter den Quellen aufzuweisen versuchen, ohne daß eine rechte Verteidigung möglich wäre, mit denen die ganze Konstruktion zusammenfallen würde. Es ist klar, um wieviel in diesem Fall der Historiker im Vorteil ist, der eben aus der Umformung oder den Zusätzen zu dem übernommenen Kern eine Handhabe für die Beurteilung der Überlieferungen gewinnt.

Es wäre auch ein besonderer Glücksfall, wenn rein äußerlich diese Einzelfiguren und -gruppen ein vollständiges Bild von der Komposition geben würden, und wenn sich ihre Zusammensetzung mit nur einem gewissen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit ausführen ließe; sonst dürfte man sich vielleicht auf innere Kriterien des Resultates verlassen.

Daß wenigstens näherungsweise eine Datierung, eine Zuschreibung an bestimmte Hände vorgenommen werden könnte, ist viel eher bei den flüchtigen Skizzen, die die Gesamtkomposition oder größere Teile von ihr wiederzugeben scheinen, bei unserer dritten Gruppe, zu hoffen. Wahrscheinlichkeitsgründe würden dann je nach der Entstehungszeit für oder gegen den Quellenwert sprechen, auch die praktischen Bedenken würden bei ihr fortfallen, die gegen die zweite eingewendet wurden, und es könnte am einfachsten erscheinen, von diesem Material auszugehen, sozusagen von oben anzufangen: die Kompositionen, wie sie in den einzelnen Quellen überliefert sind, zur Deckung zu bringen und das Gesamtbild mit Hilfe der in die Reserve verwiesenen Quellen zu sichern.

Der Versuch scheitert an der Tücke des Materials; denn schon eine flüchtige Musterung der einzelnen Glieder der Gruppe zeigt, daß sie, die alle vorgehen, eine Vorstellung von der ganzen Komposition oder Teilen zu vermitteln, so völlig voneinander abweichen, daß an eine Verschmelzung nicht zu denken ist, solange nicht auf anderen Wegen Kriterien ermittelt sind, mit deren Hilfe eine Reinigung des Materials von den irreführenden Elementen vorgenommen werden kann. Wenn das aber gelingen sollte, dann wäre der Untersuchung die Bahn gewiesen. Das im allgemeinen gesicherte Bild von der Gesamtanlage, das auf Grund der als wertvoll erkannten Quellen der dritten Gruppe gewonnen würde, wäre nur mit denen der ersten und zweiten Gruppe, wo irgend möglich, zu stützen, um eine einwandfreie Rekonstruktion zu erhalten.

In der Tat ist die letzte, die vierte Quellengruppe imstande, diese Aufgabe zu erfüllen. Mit den Stichen wird erst ein Material in die Untersuchung eingeführt, das alle Forderungen, die an zuverlässige Quellen gestellt werden können, erfüllt. Erst bei ihnen kann durch äußere Kriterien ihre Zulässigkeit als Quellen überhaupt und durch gewisse innere Kriterien, die durch Heranziehung literarischer Urquellen, wie sie bereits nachgewiesen wurden, zu gewinnen sind, der Grad ihrer Glaubwürdigkeit, das heißt ihr Wert

als bildmäßiger Urquellen, präzise festgestellt werden. Weil es nach dem Charakter derselben nur die Einführung von Fehlermöglichkeiten und von Angriffspunkten bedeuten würde, ist dabei auf Quellen der anderen Gattungen, wenn möglich, völlig zu verzichten.

Auf diese Weise wird eine von aller Skepsis nicht anfechtbare Basis gelegt, die wieder geeignet ist, als Prüfstein und als Maßstab für die Beurteilung der Überlieferungen der dritten Gruppe zu dienen. Und damit kann die Untersuchung den Weg gehen, der oben angedeutet wurde.

Kritik und Grundlegung.

a) Grundlegung; die Quellen der vierten Gruppe. Von jeher nahm man auf Grund von Vasaris Kartonbeschreibung an, daß einzelne Teile des Kartons in Stichen Marcantons und Agostino Venezianos erhalten wären.

B. XIV. 487. „Les grimpeurs". dat. 1510 (Fig. 84); (die Landschaft ist, wie längst bemerkt, nach dem Stich des Lukas von Leyden: Muhammed und der ermordete Sergius [B. VII. 126, dat. 1508], kopiert).

Das Blatt ist nicht nur als Stich von ausgezeichneter Schönheit, auch alle Formen, Verkürzungen etc. des menschlichen Körpers sind mit einer solchen Sicherheit und Meisterschaft gehandhabt, daß ein Werk allerersten Ranges der Nachbildung zu Grunde liegen muß. Mit Vasaris Kartonbeschreibung ist sie wohl in Einklang zu bringen; seine Motivangabe: „chi tirava su uno" könnte sich geradezu auf die dritte Gestalt beziehen.

Daß in der Tat Marcanton der Urheber des Stiches ist, bedarf, trotzdem eine Bezeichnung fehlt, keines Beweises; die Datierung 1510 ermöglicht es, denselben auch mit den spärlichen bekannten Lebensdaten des Bolognesers in Beziehung zu setzen.[36]) Dieser war nach seiner Lehrzeit bei Francesco Francia etwa 1505 nach Venedig gegangen, wanderte dann nach Rom, wo er um 1510 nach Baldassare Peruzzi arbeitet.[37]) Schon Passavant[38]) wies darauf hin, daß Marcanton auf der Wanderung nach Rom Florenz berührt haben könnte, und daß sich auf diese Weise Gegenstand und Datum ohne Zuhilfenahme einer fremden Vorzeichnung zusammenbringen ließen. Die früher angezogene Nachricht Albertinis läßt es jedenfalls als möglich, wenn nicht wahrscheinlich erscheinen, daß Marcanton, der auszog, um „diverse cose e i modi di fare degli altri artefici" kennen zu lernen, den Karton selbst unterwegs studiert hat, da dieser 1510 bestimmt noch im Palazzo vecchio zu sehen war, wenn auch vielleicht nur in Stücken. Es ist schon wenig wahrscheinlich, daß er eine Umformung vorgenommen hat, da doch er und seine Zeitgenossen imstande waren, den Stich mit dem Original zu vergleichen. Wir kennen außerdem aus den zahlreichen Fällen, in denen seine Vorbilder uns erhalten sind, die peinliche Genauigkeit Marcantons in der Nachahmung derselben, so daß wir sie mindestens für die Einzelfiguren auch in diesem erwarten dürfen. Wenn aber noch Bedenken vorhanden wären, wie sie Thausing z. B. geäußert hat, dann werden sie zerstreut durch die schon erwähnte Beschreibung des entsprechenden Teiles des Originales, die im Turiner Inventar von 1635 vorliegt:[39])

[36]) Bartsch hat vermutet, es sei vielleicht 1519 zu lesen, weil die Null links unten nicht ganz geschlossen ist. Ein Vergleich mit anderen Datierungen, in denen eine 9 vorkommt, und mit der stilistischen Entwicklung der Marcantonstiche wird die späte Ansetzung unmöglich erscheinen lassen.

[37]) Die Lebensdaten nach Vasari IV 404. — Wickhoff, Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler; Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XX 192.

[38]) Passavant, Le Peintre-Graveur 1864, VI 5.

[39]) Ich gebe die wörtliche Übersetzung; die Wiedergabe der ganzen Stelle in der Ursprache oben S. 128.

„697. Drei nackte Männer . . ., einer, der den Rücken darbietet dem andern, der hinaufsteigen will, sich stützend mit Knie und Hand auf den Rücken eines dritten, der ihm als Schemel dient.“

Man muß bei Beurteilung dieser Stelle in Betracht ziehen, daß bei einer Isolierung der Gruppe, die man sich mit der dürftigsten Terrainandeutung und vielleicht ohne die



Fig. 84 Marcanton Raimondi. B. 487. Les grimpeurs

ausladenden Extremitäten denken muß, und völliger Unkenntnis des Zusammenhanges die offenbaren Mißverständnisse in der Motivauslegung leicht zu erklären sind.

Jedenfalls wird durch diese Quelle jeder Zweifel an der Richtigkeit auch der Verbindung der Personen miteinander in unserem Stiche behoben, da aus ihr hervorgeht, daß noch im XVII. Jahrhundert die drei Figuren auf einem zusammenhängenden Stücke im Original erhalten waren; außerdem können gerade die Mißverständuisse der Beschreibung als letzte Bekräftigung der völligen Übereinstimmung von Nachbildung und Vorbild gelten.

Nicht spruchreif ist vorläufig die Frage, ob der Stich dasselbe im gleichen oder im Gegensinne gibt. Thausing trat mit Entschiedenheit für das letztere ein, da er es unnatürlich fand, daß ein Mensch den andern mit dem linken Arme hinaufzieht. Marcanton scheint aber durchweg nach dem Spiegel gestochen zu haben, wie er es auch in diesem



Fig. 85 Marcanton Raimondi. B. 472

Blatte beim Kopieren der Landschaft tat. Die sehr flüchtig behandelten Krieger am Waldsaume sind alle linkshändig, aber auch eigene Erfindung und offenbar direkt auf die Platte gesetzt wie die Jahreszahl.

B. XIV. 488. Der Hinaufkletternde allein, bis auf die Hinzufügung der Geschlechtsteile, der betreffenden Figur in B. 487 gleich; bez. IV. MI. AG. FLO. — MF.

B. XIV. 472. Nach links sitzender laubbekränzter Alter (Fig. 85).

Bartsch hält bei beiden Blättern Marcanton für den Stecher und setzt sie in dessen erste Periode, die aber zeitlich nirgends begrenzt wird. Passavant macht bei dem ersten Blatt mit Recht darauf aufmerksam, daß es im Vergleiche zu B. 487 bedeutend unsicherer und schwächer ist; das zweite gab er einem anonymen Schüler Marcantons.

Beim direkten Vergleiche der Blätter mit B. 487 (Fig. 84) wird man geneigt sein, B. 472 unbedenklich, B. 488, trotz der Bezeichnung, aus dem Stecherwerke Marcantons zu streichen, so weit stehen sie als technische Leistungen unter B. 487. Stellt man man aber seine datierten Arbeiten, die es aus den Jahren 1505, 1506, 1508, 1510 und 1514 gibt, zusammen, so zeigt sich, daß sie ihren gehörigen Platz zwischen denen von 1506 und 1508 finden. Sie als Arbeit eines Nachahmers zu erklären, ist darum bedenklich, weil diese sich sämtlich an Marcantons spätere Manier anschließen, die von der unserer Blätter sehr verschieden ist.

B. 345 (Mars, Venus, Amor) ist der letzte datierte Stich (vom Jahre 1508) vor B. 487. Er hat in der Technik und — wenigstens im Mars[40]) — auch in der Formengebung solche Verwandtschaft mit den „grimpeurs", daß Kristeller irrtümlich auf den Gedanken kam, hier liege eine Kartonfigur vor.[41]) In den Stichen von 1506[42]) kann man deutlich verfolgen, wie in die anfangs bevorzugte einfache Parallellagenmodellierung[43]) die Kreuzlagenschraffierung eindringt, zuerst nur den von einem hellen Reflexlichtstreifen begleiteten Konturen parallellaufend, wodurch eine möglichst starke Rundung des Körpers erreicht werden soll, der dabei doch nur den Eindruck des sehr flachen Reliefs macht, dann in immer steigendem Maße zur Innenmodellierung verwendet, bis das vollkommene Anschmiegen der Strichrichtung an die Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche, die Vermittlung zwischen Schatten und Licht durch punktierte Partien, das Auflösen schließlich auch des Konturs an stark beleuchteten Stellen in Punkte den völligen Verzicht auf lineare Begrenzung innerhalb desselben ermöglicht und die Illusion des Tastbaren und Plastischen hervorruft, wie es bei den „grimpeurs" der Fall ist.

In die Anfänge dieses Prozesses gehören offenbar B. 472 und 488. Bei dem ersteren Stich ist eine etwas reichlichere Verwendung von Linien zur Abgrenzung von Muskeln, Sehnen u. dgl. zu beobachten, als man sonst bei Marcanton auf einmal findet. Aber es ist zu bedenken, daß ihm mit der Wiedergabe dieser Figur eine Aufgabe gestellt war, die alles überstieg, was er bis dahin unternommen hatte. Das Blatt wird an den Anfang der Kartonstiche zu setzen sein. In beiden Stichen begegnet man sonst denselben technischen Elementen, wie in denen von 1506, den hellen Reflexlichtern am Kontur (zu vgl. z. B. B. 312 oder 319) und dem schmalen dunkeln Konturrand, wo er gegen Luft steht, sogar denselben Fehlern, wie der Ratlosigkeit der Strichrichtung bei sehr starker Verkürzung; vor allem vergleiche man die eigenen Zutaten des Stechers, die Wellenlinien in der Charakterisierung des Bodens, der Bäume, die Rasenzeichnung usw. (z. B. zu vgl. B. 312).

Keinesfalls kann der sitzende Alte in B. 472 nach dem einzigen Stiche, der ihn sonst

[40]) Allein auf Grund des oberitalienischen Typus der Venus nimmt man an, daß der Stich noch dort entstanden sein muß, Marcanton folglich erst nach 1508 Florenz habe aufsuchen können. Gewicht ist auf dies Argument keinesfalls zu legen, wenn andere Gründe dagegen sprechen.

[41]) P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt 1905, p. 257. — Er dachte offenbar an die sitzende Figur in B. 487.

[42]) B. 312, 319, 320, 348, 643.

[43]) Die hierher gehörigen Blätter gruppieren sich um den frühesten datierten Stich: Pyramus und Thisbe, vom Jahre 1505.

enthält (B. 423, Agostino Veneziano), kopiert sein. Er geht sicher auf eine andere Nachzeichnung des Originals zurück, muß, wie oben zu beweisen versucht wurde, sehr bald nach Entstehung des Kartons angefertigt sein, und ist demnach als unabhängige Quelle zu betrachten. Dieselbe frühe Datierung ist für B. 488 in Anspruch zu nehmen, bei dem dagegen nicht festgestellt werden kann, ob die Vorlage dieselbe war, die später mit reiferen Mitteln in B. 487 („Les grimpeurs") wiedergegeben wurde.

Die eine neue Kartonfigur, die aus den beiden Quellen gewonnen wird, ist im Motiv vollkommen gesichert durch die eingehende Beschreibung Vasaris, der diese, wie gesagt, nach dem Original gab. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf Einzelheiten.



Fig. 86 Agostino Veneziano, B. 463

B. XIV. 463. Vom Rücken gesehener stehender Krieger. (Fig. 86.)

Bartsch sah den Stich als Agostinos Arbeit an, die er als eine Art Vorstudie für das große Blatt von fünf Figuren angefertigt habe. Passavant (VI. S. 62. No. 107) sprach die

Vermutung aus, daß die erste der von Bartsch erwähnten Kopien mit der Bezeichnung A. V. 1517 der wirkliche Originalstich sei.

Diese Frage zu entscheiden, ist unnötig; die Datierung dürfte kaum völlig aus der Luft gegriffen sein.[44]) Da das erste datierte Blatt Agostinos von 1514 ist, kommt ein wesentlich früheres Datum überhaupt nicht in Betracht. Außerdem haben wir durch Vasari[45]) Kenntnis von einem Aufenthalte Agostinos in Florenz, wo er nach Bandinelli und Andrea del Sarto stach. Die von Vasari ausdrücklich erwähnte Beweinung Christi nach letzterem ist von 1516 datiert, so daß wir die Reise etwa 1515 oder 1516 ansetzen müssen; sie wird zu dem Kartonstiche den Anlaß gegeben haben.

Nach dem Ergebnisse der Untersuchung über die Entstehungszeit des Kartons ist es sehr fraglich, ob er ihn vollständig, wahrscheinlich dagegen, daß er überhaupt noch Reste — vermutlich im Palaste der Medici — gesehen hat. Für diese Figur ist der Stich bestimmt als glaubwürdige Quelle zu betrachten, da das Turiner Inventar sie entsprechend beschreibt:

„[Nackter Mann von vorn]; ein anderer, mit dem Brustharnisch bekleidet, vom Rücken, unten zu seinen Füßen Rundschild und Schwert."

Diese Bestätigung ist wertvoll für die Beurteilung seiner übrigen Stiche.

B. XIV. 423. Agostino Veneziano, der eben beschriebene Krieger, der laubbekränzte Alte und drei Genossen (Fig. 87).

Das Blatt trägt auf zwei Täfelchen die Bezeichnungen: „Michael Angelus bonarota florentinus inventor" und M D XXIII. A. V. Ein zweiter Zustand hat das Datum 1524.

Bei der Beurteilung des Stiches muß man beachten, daß alle Terrainangabe offensichtliche Zugabe des Stechers ist, der eine Terrasse einfügte, wo das Motiv der Figur es erforderte.[46]) Aber es sieht immer noch vieles bedenklich aus. Der links Stehende ist zu klein gegenüber den anderen Figuren, auch wenn man die etwas größere Entfernung in Betracht zieht, in der er steht. Die Partie mit den herauflangenden Armen sieht durchaus einem Einschiebsel gleich. Dem liegenden Jünglinge fehlen die linke Brustseite und beide Beine, die auf jeden Fall sichtbar sein müßten. Die Gebärde des rechten Armes bei dem im Sitzen sich Wendenden ist unverständlich. Die dem Stecher zweifelhafte Verbindung zwischen einigen Figuren wird durch schematische Parallellagen cachiert.

Das alles legt die Vermutung nahe, daß Agostino deshalb nur diese wenigen Figuren des Kartons gab, weil derselbe schon in einzelne Stücke aufgelöst war, was mit dem Datum seiner Florentiner Reise vortrefflich stimmen würde, deren Frucht wohl, wenn nicht eine eigene Nachzeichnung der betreffenden Kartonteile, so doch die Anregung zum Stiche war, wie zu B. 463.

Die besonders verdächtige Zusammenstellung der stehenden Rückenfigur mit ihrem rechten Nachbarn ist höchst wahrscheinlich in dieser Form sein Werk, weil aus dem Turiner Inventar hervorgeht, daß die erstere auf einem Fragmente des Originals für sich allein erhalten blieb.

Für Zuverlässigkeit in den einzelnen Figuren spricht, obwohl die Richtigkeit der Komposition also überhaupt zweifelhaft sein kann, die Übereinstimmung der links stehenden Figur mit dem Turiner Inventar und dem Stiche B. 463, wobei die Unabhängigkeit der Stiche

[44]) Vgl. z. B. B. 43 von 1516.

[45]) Vasari V 420.

[46]) Als Entlehnung sind nur die Bäume links nachzuweisen, die nach dem Muhammetstich des Lucas van Leyden kopiert sind, den schon Marcanton für die „grimpeurs" benutzte.



Fig. 87 Agostino Veneziano. B. 423

voneiuander zwar nicht erwiesen werden kann,[47]) aber auch nieht unbedingt notwendig ist, wenn das Problematische eines Analogieschlusses im Auge behalten wird, bis die Materialerweiterung eine Kontrolle ermöglieht.

Die Formenwiedergabe ist durch den Stecher sehr stark persönlieh gefärbt. Im selben Jahre (1523) stach Agostino den linken Teil der Schule von Athen; im ganzen gibt er hier ein treues Bild vom Original, nur ein bartloser, ins leere disputierender Kopf wurde links eingeschoben. Aber sonst ist alles in den Stil des dritten Jahrzehnts übersetzt, alle Flächen sind in einen unruhigen Wechsel von Licht und Schatten durch übertriebenes Herausarbeiten von Muskeln, Sehnen, kleinen Falten aufgelöst. Alle auffallenden Eigenheiten seiner „grimpeurs" findet man wieder, wie die doppelte Querfalte über sämtlichen Zehen- und Fingergelenken, um ein Beispiel zu nennen, das in seinen Stichen beständig auftritt. Für die Beurteilung von Michelangelos Stil im Karton ist dieser Stieh nur mit größter Vorsicht zu gebrauehen.

b) Kritik; die Quellen der dritten Gruppe.

1. Die Grisaille von Holkham (Taf. XII). Bis zum Ende des XVIII. Jhs. war man allein auf die erwähnten Stiche angewiesen, wenn man sieh eine Vorstellung vom Karton verschaffen wollte. Aus ihnen kannte man aber nur 8 Figuren des Werkes.

[47]) Die Abweichungen, die in der Tat vorhanden sind, genügen dazu nicht.

Es ist darum begreiflich, daß die Einführung einer neuen und bedeutend reicheren Quelle durch Füßli,[48]) nachdem sie zuerst von den Brüdern Schiavonetti in England aufgefunden und gestochen war,[49]) in den interessierten Kreisen Aufsehen machte.[50]) Diese ist ein grau in grau auf Holz gemaltes Ölbild (4 Fuß 3 Zoll × 2 Fuß 6 Zoll) auf dem Landsitze des Grafen Leicester in Holkham; leider ist es in neuerer Zeit nicht untersucht worden.

Füßli identifizierte die Holkhamer Grisaille mit der, die Bastiano da San Gallo im Jahre 1542 auf Vasaris Anraten nach seiner alten Kopie des Kartons malte und die an Franz I. verkauft wurde. Passavant[51]) erklärte das für unmöglich, weil die Qualität der Grisaille Vasaris Lobeserhebungen nicht entspreche; er meinte, sie sei eine Kopie von Bastianos Werk. Ihm schloß sich Waagen[52]) an, der noch hinzufügte, daß das Bild in Holkham aus dem Palaste Barberini in Rom erworben sei, während man erwarten sollte, daß das einst im Besitze Franz I. befindliche Bild aus Frankreich kommen würde. Woher er diese Provenienznachricht hat, war nicht zu ermitteln. Füßli glaubte, es sei in Paris vom Lord Leicester gekauft worden, und nach dem Zustande, in dem Passavant, der gar keine Provenienzangabe macht, seinen Kunstbesitz in Holkham fand, scheint es wenig wahrscheinlich, daß eine ernst zu nehmende Tradition oder verläßliche Aufzeichnungen über die Erwerbungen existierten. Verschiedene Hypothesen wurden über das Fehlen der von Vasari erwähnten Reitergruppen aufgestellt.

Eines ist aber ohne weiteres klar, was diesen Berichterstattern entging: es fehlen nicht nur Vasaris Reiter, wenn man seiner Nachricht Glauben beimißt; das Zentrum der Komposition liegt so weit am linken Rande, daß eine Ergänzung derselben in dieser Richtung eine absolute Notwendigkeit ist. Wenn man annimmt, daß die Grisaille mit der von Bastiano gemalten identisch oder eine Kopie nach ihr ist, dann hat dieser nicht den ganzen Karton wiedergegeben, und Vasari, da seine Beschreibung auf Bastianos Nachbildung zurückgeht, diesen nicht in seinem ganzen Umfange beschrieben. Der Identitätsbeweis wäre also erbracht, wenn sich nachweisen ließe, daß alle Einzelzüge, die Vasari bringt, und nur diese in der Grisaille vorkommen. So verlockend ein solcher Schluß scheint, bei dem man von den Reitergruppen unbedenklich absehen könnte, deren Erwähnung bei Vasari sehr wohl durch mündliche Mitteilung z. B. Bastianos erklärt werden könnte bei der ganz unbestimmten Fassung der Stelle, so wäre er doch leichtfertig. Anscheinend sind alle Motive der literarischen und dieser künstlerischen Quelle gemeinsam; aber Vasari ist in ihrer Angabe zu allgemein, zu vage, als daß der Beweis zwingend zu führen wäre.

Ich möchte den Gründen, die Passavant und Waagen gegen eine Identifizierung der Grisaille mit Bastianos Kopie vorbrachten, nicht viel Wert beimessen, aber eine Meinungsäußerung ohne Kenntnis des Originals nicht abgeben, so daß allein übrig bleibt, innere Kriterien zur Beurteilung ihres Quellenwertes aufzusuchen. Die Handhabe dafür bietet das

[48]) Heinrich Fuessli, Vorlesungen über die Malerei. Übersetzung aus dem Englischen. Braunschweig 1803. S. 183 ff.

[49]) In: British gallery of engravings from pictures in the possession of the king and several noblemen, by Ed. Forster. London 1807 in fol. — Das Werk ist mir nicht zugänglich gewesen.

[50]) Vgl. Goethe im Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, Abschnitt IV. — Ein oft reproduzierter Stich von G. Rossi im Atlas zu Rosinis Storia della pittura.

[51]) Passavant, Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt 1833.

[52]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838, S. 511.



Figuren: U V W A X C B E H G I L M

ZEICHNUNG DER UFFIZIEN NR. 613 (QUELLE I')



Figuren: A D C B E F H G I K R L S T M P Q O N

DIE GRISAILLE VON HOLKHAM (QUELLE *H*)

Resultat, das sich aus der im vorigen Abschnitte durchgeführten Untersuchung der Quellen der vierten Gruppe ergab.

Aus dem dort behandelten und qualifizierten Materiale sind uns 5 Figuren bekannt, die im Motiv vollkommen, drei, die mit Wahrscheinlichkeit als gesichert zu betrachten sind. Drei von den ersteren sind auch in ihrer Verbindung beglaubigt. — In der Grisaille finden wir alle diese untereinander ebenso vereinigt, die Gruppe der drei dabei genau wie in der früheren Quelle, dem Marcantonstich B. 487 (Fig. 84).

Das spricht so laut für den Wert der Grisaille, daß infolge des Mangels äußerer Kriterien vorläufig nur noch ein Einwand zu entkräften ist: sie könnte eine auf Grund der angeführten Quellen (weil lauter Stiche) angefertigte Fälschung, die kompositionelle Erweiterung eine willkürliche Zutat sein.[53]) Es gilt also zu beweisen, daß die Figuren der Grisaille nicht den Stichen nachgeahmt wurden, und es genügt, dies für einen derselben durchzuführen, da der präsumptive Fälscher kein anderes Hilfsmittel gebrauchen konnte. In nebensächlichen Dingen weichen Grisaille und Stiche au zahlreichen Stellen voneinander ab;[54]) das könnte im Raffinement des Fälschers seinen Grund haben.

Dieser Ausweg ist aber unmöglich, wenn die Grisaille zwischen zwei Figuren eine andere Verbindung hat als die Stiche, durch die der einen von ihnen erst der Platz angewiesen wird, der ihr der ganzen Bildanlage nach in der Komposition zukommt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Stich B. 423 (Fig. 87) wahrscheinlich die Rückenfigur des Mannes, der die Hose an der Hüfte zusammenbindet, an die übrigen anflickte, weil im Original die Verbindung zwischen ihnen nicht mehr zu sehen war. In der Grisaille erscheint sie nicht nur in der gehörigen Größe, vollkommen übereinstimmend mit den Vordergrundfiguren, sondern auch viel höher und weiter nach rechts gerückt, so daß sie mit den Gruppen rechts und links durchaus organisch verbunden ist und vor allem die Rolle der Zentrale in der Komposition übernimmt, die ihr offenbar vom Urheber derselben zugedacht war. Und das ist nicht die Überlegung eines Fälschers. Scheinbar geringfügige Verschiebungen in den Deckungen und Zwischenräumen unter den übrigen Figuren haben außerdem gegenüber dem Agostinostich eine weit größere Klarheit und Verständlichkeit zur Folge.

Damit ist, einerlei wann und von wem sie angefertigt wurde, in der Grisaille eine neue, von den übrigen unabhängige Quelle in die Untersuchung eingeführt, deren Bedeutung für uns zunächst darin besteht, daß sie die Glaubwürdigkeit der Stiche, die nach ihrem Zeugnis das Original in gleichem Sinne wiedergeben, auch im Einzelmotiv und in der Zusammenfügung der Figuren bekräftigt. Die wesentliche Bereicherung an Rekonstruktionsmaterial erhöht ihren Wert, wenn sie, wie anzunehmen, auch im Plus sich als zuverlässig erweisen wird.

Die Unvollständigkeit der Kopie nach der einen Seite aus der des Originales zur Zeit der Entstehung derselben zu erklären, ist an sich schon das natürliche; aber es sei noch darauf hingewiesen, daß für diese Annahme das Turiner Inventar eine wertvolle Stütze bietet, indem es die geschlossene Erhaltung des äußersten linken Teiles der Grisaillekomposition bezeugt. Weitere Hinweise auf einen frühzeitigen Verlust der in der Grisaille fehlenden Partien wird die weitere Untersuchung ergeben.

[53]) Das war das Resultat der voneinander unabhängigen Untersuchungen Thausings und Springers.

[54]) So in Haarzeichnung, Kopfbedeckung, Gewändern etc.

2. Die „Allori“-Zeichnung (Taf. XI). Die Zeichnung der Uffizien Nr. 613 ist lange im Original und durch die Photographie Brogi Nr. 1702 bekannt, auch die Beziehung zum Karton nicht übersehen worden. Während sie früher als eigenhändiger Entwurf Michelangelos betrachtet wurde, hielt sie Thausing „im besten Falle für einen Versuch, die Komposition Michelangelos aus schalen Reminiszenzen wiederherzustellen“. Erst Berenson besah die flüchtige und stark verwischte Kreidezeichnuog genauer, führte sie als ein Werk Alessandro Alloris in seinem Werke auf und schlug vor, sie als Quelle für den Karton zu benutzen.

Man geht zur Orientierung am besten von der Mittelfigur aus; sio und fünf Figuren rechts von ihr (wobei der bekränzte Alte, den die Photographie nicht festgehalten hat, dessen flüchtige Konturen aber deutlich im Original zu sehen sind, mitgezählt ist) stimmen vollkommen überein mit den entsprechenden in der Grisaille und in dem großen Agostinostich (Fig. 87), soweit dieser sie überhaupt hat, und bis auf die Verbindung der stehenden Rückenfigur mit dem im Sitzen sich Wendenden, die io der Florentiner Zeichnung dieselbe ist wie in der Grisaille. Es fehlen der sich Aufrichtende in der Mitte und die äußeren Figuren der Grisaille, an deren Stelle sich einige Kopfandeutungen und zusammenhanglose Striche befinden. Ferner kann man links von der Mittelfigur die Gruppe der drei Krieger erkennen, die aus dem Marcantonstich von 1510 (Fig. 84) bekannt ist, aber diesem und der Grisaille gegenüber mit beträchtlichen Abweichungen. Der Deutende ist hier nur eben noch mit dem Oberkörper sichtbar, der rechte, wichtige — weil das Motiv erst erklärende — Arm ist fortgelassen. Der Heruntergreifende ist zwar deutlich gegeben, aber über einem krausen Durcheinander von Strichen, die eio auffälliges Schwanken, eine Unsicherheit bekunden; der Hinaufkletternde stemmt nicht das linke, sondern das rechte Knie auf den Uferrand. Vier Figuren weiter links sind völlig neu, weil die Grisaille an dieser Stelle aufhört. Links von der Zentralfigur steht in der Grisaille ein Mann, der, von vorn gesehen, mit dem linken Arme ins Ärmelloch fährt. Sein Fehlen in der Uffizienzeichoung kann nicht durch ein einfaches Übergehen erklärt werden, wie bei dem sich aufrichtenden Jünglinge auf der andern Seite, weil kein Platz für ihn gelassen ist.

An dieser Stelle nun kann die Kritik einsetzen. Das Turioer Inventar beschrieb eine Figur, die bisher noch nicht mit einer der in den bildmäßigen Quellen überlieferten identifiziert wurde: „696. n. 2. Huomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena . . . (die Zentralfigur)“. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß zusammengehörige Stücke des Originals auch nach der Zerstückelung desselben vereinigt blieben. Die Zusammenfassung zweier Figuren unter einer Nummer legt ferner die Vermutung nahe, daß diese faktisch oder ehemals eine Einheit bildeten. Mit vollkommener Sicherheit waren bisher Beschreibungen des Inventars auf die Gruppe der drei Soldaten, die der große Stich Marcantons enthält, und auf die Zentralfigur bezogen worden. Nun bringt eine Quelle (dio Grisaille), deren Zuverlässigkeit mindestens für den Teil der Gesamtkomposition, der mit Hilfe anderer und zwar nicht verwandter Quellen nachgeprüft werden konnte, bewiesen worden ist, in uomittelbare Verbindung mit jenen Gestalten eine Facefigur, eben den Mann, der ins Ärmelloch fährt. Man wird sie ohne Bedenken mit der Inventarfigur ideotifizieren dürfen. Diese fehlt aber in der Uffizienzeichnung, ohne daß eine andere, die mit dem Inventar in Einklang zu bringen wäre, für sie einträte.

Ferner war die eben erwähnte Gruppe von drei Soldaten in einer Quelle überliefert, deren äußere Beglaubigung nichts zu wünschen übrig ließ (B. 487); genau entsprechend war sie wiederzufinden in einer andern, deren Unabhängigkeit voo jener ersten bewiesen



ALESSANDRO ALLORI. AUFERWECKUNG DES LAZARUS (UFFIZIEN NR. 612)

werden konnte (Grisaille; und schließlich waren eine Beschreibung eben dieser Gruppe nach dem Originale und die Mißverständnisse derselben (Turiner Inventar) leicht in Einklang zu bringon mit der Fassung, in der sie diese Quellen brachten. Die auf diese Weise als gesichert zu betrachtende Verbindung der drei Figuren ist in unserer Zeichnung, die dabei das Motiv der einen erst nach anfänglichem Schwanken so gibt, wie es nach den übrigen Zeugnissen war, bei einer andern eine gewisse Umformung vornimmt, völlig verschoben, dazu noch so, daß die Mißverständnisse der Inventarbeschreibung bei dieser Gruppierung nicht einzusehen wären.

Danach ist der Schluß berechtigt, daß die Uffizienzeichnung zum Teil eine irreführende Vorstellung vom Karton geben würde, wollte man sie urteilslos als Quelle verwenden; immerhin würde die Übereinstimmung der rechtsseitigen Figuren mit den übrigen Quellen zu einer Prüfung derer, die in den anderen Quellen bisher nicht nachzuweisen waren, im einzelnen zwingen, wenn nicht die Frage, von wem die Zeichnung herrührt, in dem Sinne beantwortet werden könnte, daß sie von Michelangelo selber ist.

Zweifellos ist Berensons Bestimmung auf Alessandro Allori nicht begründet. Man kann jetzt in den Uffizien unser Blatt bequem mit einer größeren und sehr charakteristischen Skisse Alloris, dem Entwurf zu einer Auferweckung des Lazarus in Kreide (Berenson Nr. 1635, Phot. Braun 191, Brogi 1484) vergleichen, da beide in einem Rahmen ausgestellt sind (Taf. XI und XIII).

Auf den ersten Blick scheint ein Zusammenhang zu bestehen: die gleiche Blattfüllung, ein Gewirr flüchtig hingeworfener nackter Formen in gedrungenen Proportionen; das gleiche Material begünstigt diesen Eindruck. Freilich erkennt man bald, daß ein prinzipieller Unterschied besteht: in der Lazaruszeichnung findet man durchweg die schwerfälligen Bewegungen, die wie gegen einen gewaltsamen Widerstand ankämpfenden, kontrastierenden Wendungen von Extremitäten, Rumpf und Kopf, wie sie seit dem jüngsten Gerichte allgemein sind, neben denen die Gestalten des anderen Blattes leicht und elastisch aussehen. Das bezieht sich nicht nur auf die äußeren Motive; aber es wäre doch einzuwenden, daß in der Kartonzeichnnng die Kopie gegebener Formen vorliegt, so daß ein Vergleich der Ausdrucksmittel im einzelnen ergänzend eintreten muß.

Die Kartonzeichnung weist deutliche Züge der Skizzierungsart des Quattrocento auf: der einfache Kreis an Stelle des Kopfes, häufig zwei leicht gekrümmte, fast parallele Striche als Bein- oder Armangabe, für die Hände wieder eine kugelförmige Verdickung, das sind Reminiszenzen an ein bestimmtes Schema, in dem die Florentiner des XV. Jhs. ihre Bildideen in schnellen Federstrichen zu Papier zu bringen gewohnt waren. Nur hat hier das veränderte Material eine größere Weichheit hervorgerufen.

Von einem abkürzenden Schema ist beim andern Blatte keine Rede; überall wird versucht, gleich so viel Form zu geben, wie nur möglich. Das geschieht durch einen dünnen und sauberen Kontur mit kleinen Schwellungen und Druckern, der ängstlich ist gegenüber der derben Strichführung in der Kartonzeichnung; immer erkennt man deutlich die Gesichtszüge, wirklich modellierte Gliedmaßen, krallenartige Hände, wo im andern Blatte, wenn sie nicht nach dem Schema ganz abstrakt behandelt sind, die Arme, Hände und Füße formlose Klumpen bilden. Dasselbe Differenzierungsbedürfnis führt zu einer vollkommen sinnlosen, aber desto reichlicheren Innenzeichnung durch Umgrenzung der einzelnen Muskelpartien mit kurzen, runden Haken, über die gelegentlich einige Lagen gerader Linien gelegt werden, während die Kartonskizze sich durchweg auf ein paar breite

und gekrümmte Parallelstriche beschränkt, um räumliche Vertiefung und Körperlichkeit anzudeuten. Ein charakteristischer Einzelzug ist die Augenzeichnung: auf unserem Blatte kommt sie überhaupt nur einmal, auf der rechten Seite, vor und besteht in zwei Kreisen, die ihren Ursprung ebenfalls in der Florentiner Tradition haben; im Lazarusblatte besteht sie immer in zwei ziemlich großen dunklen Punkten, die von Lider und Augenbrauen markierenden Linien umgebeu sind.

Das Angeführte wird nicht nur genügen, die Behauptung, daß die beiden Zeichnungen von grundverschiedenen Händen herrühren, sondern auch eine ganz verschiedene zeitliche Ansetzung derselben zu rechtfertigen; der Entwurf der Lazarusauferweckung dürfte in die Mitte des Jahrhunderts gehören, weil Formgebung und Tendenzen des Formausdruckes, dieser Art um jene Zeit gebräuchlich sind; die Kartonskizze dagegen in den Anfang desselben, weil man in ihr noch beträchtliche Züge der alten Florentiner Zeichentradition findet.

So hätten also Jakobsen und Ferri vielleicht recht, wenn sie sie in neuester Zeit Michelangelo selber zuschrieben?[55]) Es scheint soviel dafür zu sprechen: der zwiespältige Charakter des Blattes, das teils der Ausführung entsprechen, teils von ihr abweichen soll, die merkwürdige Umformung während des Zeichnens noch in der einen Figur; Berensons Taufe wäre kein Hindernis mehr, die wahrscheinliche Datierung wiese etwa in die erwünschte Zeit.

Glücklicherweise gibt es eine zweifellos echte Zeichnung Michelangelos, die zu einem stilkritischen Vergleiche so geeignet ist, wie nur möglich; sie ist nicht nur in demselben Materiale ausgeführt, müßte nicht nur etwa gleichzeitig entstanden sein, sondern wäre geradezu für dasselbe Werk bestimmt, wie die „Allori"-Zeichnung, und würde noch dazu einen künstlerischen Gedanken genau in demselben Stadium repräsentieren, wie jene. Unter diesen günstigen Umständen ist allein auf Grund dieses einen Vergleichsobjekts ein sicheres Urteil zu gewinnen.

In der Oxforder Universitätssammlung[56]) befindet sich ein Blatt, auf dessen einer Seite über einer flüchtigen Kreidevorzeichnung mit der Feder der Rücken eines sich nach links bewegenden Mannes mit Armansätzen und linkem Oberschenkel durchgeführt ist. Schon die Anwendung der Feder über Kreide, jedenfalls aber Strichführung und Formauffassung rücken die Studie in allernächste Nähe zu Zeichnungen in der Albertina, die nachweisbar Vorarbeiten für den Karton waren. Daß die Verwendung der Oxfordzeichnung in ihm nicht direkt gezeigt werden kann, hat darin seinen Grund, daß sie die Studie zu einer Figur ist, die für eine der in keiner Kopie erhaltenen Hintergrundsgruppen bestimmt war. Die betreffende Gruppe befindet sich auf der andern Seite des Blattes in Kreide skizziert und bildet eben das Vergleichsmaterial zur Entscheidung über die Uffizienzeichnung (Fig. 88).

Im Profil gesehen, bewegt sich nach rechts ein Pferd, auf das sich von der Rückseite her ein nackter Mann schwingt, unterstützt von einem sich etwas nach links niederbeugenden Genossen, der vorn steht.[57])

Bei so flüchtigen Entwürfen mit einem Materiale, das bei kleinem Maßstab Formenandeutung im einzelnen überhaupt nicht zuläßt, entzieht sich diese, der mau bei stilkritischer

[55]) Emil Jacobsen und Nerino Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien. Leipzig 1905. S. 9.

[56]) J. C. Robinson, A Critical Account etc. no. 19. — Berenson no. 1559. — Sidney Colvin, Selected drawings from old masters etc. Oxford, Part V (1906) no. 9.

[57]) Die Federzeichnung der anderen Seite ist eine Naturstudie zu seinem Rücken.

Vergleichung zunächst Beachtung zu schenken gewohnt ist, naturgemäß der Beurteilung. Man wird aber sofort ein ganz abweichendes Verhalten des Zeichners bei der Fixierung



Fig. 88 Michelangelo, Skizze zum Hintergrund des Kartons. Oxford

des Vorstellungsbildes in der Oxford- und in der Uffizienzeichnung beobachten. In jener ist das Wesentliche - und nur dieses — des Bewegungsmotivs mit einem höchst ausdrucksfähigen, aber einfachen, sicheren Kontur, der zusammen mit ganz spärlicher, weicher

Schattenandeutung die Vorstellung festester, sozusagen knapper Form vermittelt, überaus klar und überzeugend herausgebracht, während alle Einzelheiten, wie besondere Funktion der Hände, die Füße, durchaus als Nebensache behandelt werden und nicht zu kootrollieren sind.

Im Uffizienblatte haltlose, plumpe Figuren, kaum zusammen- und auseinandergehalten durch den hilflosen und rohen Kontur, schwammige, zerfließende Formen, unter denen die Gelenke, deren scheinbar ganz flüchtige, in Wahrheit auf profunder Funktionenkenntnis beruhende Wiedergabe in der Oxfordzeichnung zu einem Teile den Eindruck der lebendigen Elastizität hervorruft, einfach nicht zu finden sind — man kann kaum etwas anderes tun, als die angeführten Eigenschaften jener ins Negative zu übersetzen. Aber es genügt wohl auf den Hauptvergleichspunkt aufmerksam gemacht zu haben: einmal die Meisterhand, die das Wesentliche mit absoluter Sicherheit erkennt und hinwirft, das andere Mal die schwache, der dieses Unterscheidungsvermögen und die Prägnanz der Mittel völlig abgehen.

Michelangelo zeichnete in der Zeit, in die die Uffizienzeichnung fallen müßte, nicht in den Formen, die sie anwendet. Demnach ist sie als Quelle zu betrachten, wenn auch nicht als einwandfreie, wie die Prüfung nach inneren Kriterien ergab.[38])

Um den Charakter der Quelle genauer zu präzisieren und damit über den Grad der Glaubwürdigkeit, den sie beanspruchen kann, Aufschluß zu erhalten, kann eine Beobachtung von Bedeutung sein, die für die stilistische Bestimmung gleichgültig war, da das Blatt sicher von einer Hand ist, die aber über das Verhalten zum Vorbilde Auskunft geben könnte. Offenbar sind die Teile rechts und links von der Zentralfigur nicht gleichmäßig gezeichnet. Rechts überwiegen die quattrocentistischen Formen, bis auf eine Kopfkorrektur ist kein Schwanken in der Linienführung wahrzunehmen; links arbeitet der Zeichner ohne alle abkürzenden Schemata mit vollen Körpern, denen noch durch Schatten Relief zu geben versucht ist, aber unter sichtlichem Ringen mit der Wiedergabe der Gestalten und mit auffälliger Unsicherheit in der Motivangabe. Da die Analyse des Quellenwertes nach inneren Kriterien zu einem entsprechenden Resultate, einem verschiedenen Grad von Zuverlässigkeit der beiden Seiten der Zeichnung, geführt hat, muß auch ein innerer Zusammenhang angenommen werden. Es wird nicht zu kühn sein, wenn man sich daran erinnert, daß einerseits der große Stich Agostinos die Gruppe rechts für sich gab und daß es wahrscheinlich gemacht wurde, daß diese Beschränkung im Zustande des Originals seinen Grund habe, daß anderseits der Teil gleich links von der Zentralfigur sicher kompakt in Turin aufbewahrt wurde. Die nächstliegende Erklärung für den zwiespältigen Charakter der Quelle ist also die aus dem Schicksal des Originales, dessen linke Seite dem Zeichner nicht mehr vorgelegen haben dürfte, so daß er hier, wie die Darstellung der nachgeprüften Figuren zu beweisen scheint, ein Erinnerungsbild gab, dessen immerhin mögliche Grundlagen in Originalstücken vorläufig nicht erkannt werden können. Für die Zusammenstellung der Figuren ist sie keinesfalls bindend.

Der Einwand, daß die Verbindung der Zentralfigur, die sich nach dem Turiner Inventare zusammen mit der linksseitigen Gruppe erhielt, mit dem rechten Nachbarn in der Uffizienzeichnung dem Originale — so viel kann schon gesagt werden — entspricht, die Figur selber auch in der Art der rechtsseitigen Figuren mit ziemlicher Sicherheit gezeichnet

[38]) Die von Jacobsen und Ferri zur Stütze ihrer Zuschreibung herangezogene Zeichnung der Rückseite (Phot. Brogi 1416, C. ist gewiß von derselben Hand, nur ist es nicht die Michelangelos, wie besonders aus der Kopfzeichnung und der kleinen Rumpfskizze rechts hervorgeht.



Figuren: D A K C B L E M N O H T P Q

ZEICHNUNG DER ALBERTINA S. R. 156A (QUELLE A)

erscheint, ist teils dadurch zu entkräften, daß eben Kenntnis des Originals in seiner Gesamtheit, wenn auch nur in der Erinnerung, angenommen werden muß, teils, was die Behandlung der Figur betrifft, durch das im Karton exzeptionell einfache Motiv der Figur, das leicht in der Erinnerung festzuhalten war.

3. Die Albertinaskizze. S. R. 156A, Ber. 1748 (Taf. XIV). Im Jahre 1877 erwarb Thausing für die Albertina eine flüchtige Federzeichnung, auf der unschwer eine Reibe von Figuren des Kartons zu erkennen sind. Kaum zwei von ihnen kehren aber in derselben Kombination wieder wie in den bisher behandelten Quellen. Sie gab Thausing den Anlaß, als erster die Frage nach dem wirklichen Aussehen des Kartons aufzuwerfen.[59])

Zunächst mögen in diesem Falle die beiden Möglichkeiten erwogen werden, die vor der Beurteilung zu entscheiden sind: entweder sie ist, wie Thausing glaubte, eine von Michelangelo selber herrührende, erste Skizze für die Komposition des Kartons und dann als Glied der ersten Gruppe zu behandeln, das heißt vorläufig aus der Untersuchung auszuschalten; oder aber sie ist nicht eigenhändig und demnach auf ihren Quellenwert zu untersuchen.

Thausing gibt zwei Gründe für die Eigenhändigkeit an: neben der Kartonskizze befindet sich auf dem Blatte die Zeichnung einer von einer architektonisch umrahmten Tür- oder Fensteröffnung durchbrochenen Wand, die mit den Darstellungen des hl. Georg und der Taufe Christi geschmückt ist. Hand und Material sind die gleichen wie bei den Kartonfiguren, von denen eine don architektonischen Entwurf mit Kopf und Armen überschneidet. Thausing glaubte nun, in den Beischriften der Fresken: S. Giorgio und S. Giovanni die „steile, knappe Handschrift Michelangelos in seiner jüngeren Zeit" wiederzuerkennen. Man wird, wenn nicht andere Gründe dafür sprechen, gegenüber einer Schriftbestimmung in dieser Zeit auf Grund so weniger Buchstaben mit Recht skeptisch sein dürfen. Ferner meinte er, daß die an einigen Stellen in der Kartonskizze vorkommenden Pentimenti „deutlich für den noch schwankenden Entwurf der Meisterhand" sprechen. Von ihnen wird noch die Rede sein.

Die architektonische Skizze selber hat Thausing nicht weiter beachtet; man müßte sie als Erinnerungsbild an eine oberitalienische Dekoration erklären, denn Michelangelo hat gewiß niemals derartige Bildideen gehabt. Aber die allgemeinen Erwägungen können nur bedenklich machen, zu einer wirklichen Entscheidung kann nur die stilkritische Untersuchung führen.

Das Mißliche der Bestimmung von Zeichnungen, die sozusagen eine Improvisation darstellen, ist schon bei der Behandlung der Uffizienzeichnung hervorgehoben worden. Hier liegen zwar scheinbar einfachere Verhältnisse vor; da die Feder eine so allgemeine Formenbehandlung nicht zuläßt, wie dio weiche Kreide, sind die Einzelheiten deutlich zu erkennen. Aber es wäre durchaus verfehlt, sie zur Bestimmung der Hand ohne weiteres zu benutzen. Die Einzelformen sind durchweg Abkürzungen, wie sie zum Teile schon in der Uffizienzeichnung zu finden waren; und diese sind nicht Eigentum eines bestimmten Künstlers, sondern einer Zeit, allenfalls einer Schule; als Stilmerkmal können sie nur indirekt dienen, wenn man feststellt, wie der Künstler, dem die Zeichnung zugeschrieben wird, sich im allgemeinen zu ihnen stellt, sie vielleicht in bestimmter, persönlicher Weise umformt.

Nun ist es schon an und für sich verdächtig, daß Skizzen in der Art des Albertinablattes so gut wie unauffindbar sind in der reichlich erhaltenen Masse von Michelangelo-

[59]) Zeitschr. f. bild. K. XIII (1878) S. 107 u. 129.

zeichnungen. Mir sind nur zwei vergleichbare bekannt, die beide — die Verhältnisse liegen ganz ähnlich wie bei der Uffizienzeichnung — mit der Albertinaskizze gleichzeitig wären, da sie Entwürfe für den Hintergrund des Kartons enthalten, nämlich British Mus. Ber. 1521[60]) und Oxford, Ber. 1558, Robinson 18 A. Von diesen steht die erstere der Albertinazeichnung näher, weil in ihr an einigen Stellen ähnliche Abkürzungszeichen verwendet werden, wie die Kopfandeutung, der Kreis an Stelle der Hand, die schematische Schenkelzeichnung. Aber gerade auf sie ist aus dem angegebenen Grunde gar kein Gewicht zu legen. Es gilt nicht nur von diesem Blatte, sondern überhaupt von den unzweifelhaft eigenhändigen Michelangelozeichnungen, daß in ihnen derartige Hilfsmittel nur in spärlichstem Maße angewendet werden, nur als Erinnerungen an die weit zurückliegende Schulzeit in Ghirlandaios Werkstatt, und nur an Stellen, die wie gedankenlos hingeschrieben wurden, weil die Aufmerksamkeit auf ganz andere Dinge konzentriert war. Dagegen setzt sich die Albertinazeichnung vollkommen aus ihnen zusammen.

Man sieht, wie diese Bestimmungsmethode in unserem Falle nicht über negative Ergebnisse hinauszuführen imstande ist, deren Konstatierung dem Zweifler als Beweis nicht genügen wird. Dann aber bleibt nur der Weg übrig, der bei der Uffizienzeichnung eingeschlagen wurde, und es wird erlaubt sein, auf die dort ausgesprochenen Beobachtungen zurückzugreifen. Dasselbe Verhältnis des Künstlers zum Vorstellungsbilde und dasselbe Verhalten im Festlegen desselben wie in der S. 142 behandelten Oxfordzeichnung (Fig. 88) ist offenbar in den eben angeführten Federskizzen für den Hintergrund zu erkennen. So wirr auf den ersten Blick die Oxfordzeichnung Ber. 1558 aussieht, so nimmt man doch bald wahr, daß die zahlreichen, scheinbar bedeutungslosen Striche ihren Grund haben in der sich förmlich jagenden Folge der Einfälle, die eine fortlaufende Umgestaltung des zuerst beabsichtigten Motivs verursachen, nicht in einer Unsicherheit in der Formendarstellung, die im Gegenteile da, wo der Künstler es beabsichtigte, mit aller plastischen Deutlichkeit herauskommen und, wenn nicht spätere Korrekturen es zuweilen verwischen, auch mit kräftigen Linien begrenzt sind. Denselben einheitlichen Duktus im Kontur zeigt auch das flüchtigere Londoner Blatt.

Ihnen gegenüber ist die Albertinaskizze von schülerhafter Zaghaftigkeit: man kann die zahlreichen starken Verstöße gegen die Einheitlichkeit in den Größenverhältnissen der einzelnen Figuren und in den Proportionen der Glieder aus dem skizzenhaften Charakter erklären, obwohl die Gegenbeispiele nichts davon zeigen; aber unmöglich können auf diese Weise die zahlreichen Pentimenti entschuldigt werden, die für Thausing ein Grund waren, die Zeichnung für eigenhändig zu halten. Es kommt doch sehr darauf an, was und wie man korrigiert. Und hier stellen sich die Pentimenti überall da ein, wo der Zeichner seine schematische Körperandeutung zugunsten festerer Formbestimmung aufgeben wollte. Niemals findet man ein Schwanken in einem entscheidenden Motiv, wie in der Oxfordzeichnung; wo wirklich das Motiv geändert ist, handelt es sich um eine Geringfügigkeit, wie eine Kopfwendung. Aber es werden zwei, drei Striche gebraucht, ehe die Andeutung eines annähernd wahrscheinlichen Volumens durch die Körperumgrenzung gelingt, gewiß ein deutliches Kriterium für eine schwache Hand.

Die Verwandtschaft des in den drei Zeichnungen behandelten Stoffes bietet noch einen andern Vergleichspunkt. Bei der krausen Fülle der einen und der flüchtigen Sparsamkeit

[60]) Abb. bei Berenson a. a. O. Taf. CXXVII; Frey, Die Handzeichnungen des Michelagniolo B. Lieferung II, Taf. 13a.

an Formen der andern eigenhändigen Skizze ist der Grad, in dem der Eindruck impetuoser, leidenschaftlicher Bewegung erreicht ist, erstaunlich. In der Albertinazeichnung wird man vergeblich eine Figur suchen, die auch nur eine Spur von jener lebendigen Energie zeigt. Vielleicht wird die Gegenüberstellung einer Einzelheit das, was gemeint ist, am besten illustrieren: man vergleiche das Paradepferd des hl. Georg in der architektonischen Skizze mit den Pferden z. B. der Londoner Zeichnung, um in einer Kleinigkeit den ganzen Unterschied der Hände zu sehen. Aber wie kann man von einem Zeichner erwarten, daß er Formen in ihrer Bewegung glaubhaft macht, wenn er sie nicht einmal in der Ruhelage beherrscht? Da andere Merkmale zur Entscheidung nicht herangezogen werden können, darf die Zeichnung aus Qualitätsrücksichten nicht Michelangelo selber zugeschrieben werden.[61])

Demnach ist die Frage zu beantworten, ob in ihr eine zuverlässige Wiedergabe der endgültigen Komposition des Kartons zu sehen ist. Dazu bedarf es keines Eingehens auf die übrigen Figuren — allein die Übereinstimmung des Marcantonstiches B. 487 (Fig. 84) mit der zuverlässigsten unserer literarischen Quellen fordert, daß nur eine Komposition, die die in ihnen erhaltene Gruppe der drei Krieger konform bringt, als glaubwürdige Quelle angesehen wird. Sie ist aber in der Albertinaskizze, entsprechend dem Verfahren mit den übrigen Figuren im Vergleiche zu den Stichen, auseinandergerissen, außerdem hier eine andere Figur in so enge Verbindung mit den übrigen Gliedern der Gruppe gebracht, daß die größte Zerstörung des Originales ein Übergehen oder Fehlen in der Inventarbeschreibung nicht erklären könnte. Da nun eine Konfrontierung mit dem übrigen, in der Grundlegung gesicherten Quellenmateriale durchweg zu demselben Ergebnisse führt wie diese Stichprobe, so gewinnen wir die Berechtigung, die Albertinazeichnung aus der dritten Quellengruppe — der, die Auskunft über die Komposition geben sollte — auszustoßen. Einen gewissen Wert könnte sie trotzdem noch haben.

Es scheinen nämlich nur noch zwei Möglichkeiten für sie zu bestehen: sie kann die Nachzeichnung eines eigenhändigen ersten Entwurfes von Michelangelo durch eine fremde Hand oder eine bewußte Fälschung sein. Gegen die erste Annahme aber spricht ein Teil der Gründe, die gegen die Eigenhändigkeit vorgebracht wurden, ferner gegen sie und für die zweite der Umstand, daß die Figuren der Zeichnung sämtlich in einer Quelle wiederkehren, die zwar um einige Figuren reicher ist, aber wenig mehr als die Hälfte der ursprünglichen Komposition überliefert: in der Grisaille, deren Geschichte die Benutzung eines Stiches nach ihr durch einen Fälscher wohl als möglich erscheinen ließe.[62])

Und doch ist es nicht notwendig, daß ein solches Verwandtschaftsverhältnis besteht. Es wurde schon bei Besprechung der Grisaille darauf hingewiesen, daß mit Wahrscheinlichkeit in einer frühen Spoliierung des Originales der Grund für ihre Unvollständigkeit zu erblicken ist. Nun kann aber die Albertinazeichnung ebenso auf das Original und zwar im selben Zustande, wie es die Grisaille benutzte, zurückgehen. Freilich bleibt auch in diesem Falle insoferne ihr Quellenwert derselbe, als sie keinesfalls den Anspruch erheben kann,

[61]) Die Quellenanalyse auf Grund innerer Kriterien führt auf eine Überlegung, die dieses Resultat bestätigt. Da man dabei schließlich doch auf ein Abwägen von „Wahrscheinlich-Unwahrscheinlich" angewiesen ist, schien wenigstens der Versuch einer direkten Beweisführung notwendig, um möglichste Sicherstellung des Materials zu erreichen.

[62]) Aus dem oben angegebenen Grunde wurde von einer Benutzung dieser Konstatierung zur Entscheidung der Eigenhändigkeit abgesehen; ein Verteidiger derselben ist nach den schon erzielten Resultaten zur Annahme gezwungen, daß Michelangelo den ursprünglichen Figurenbestand nachträglich vermehrt und unter Beibehaltung der alten Motive eine vollkommen neue Gruppierung vorgenommen habe.

ein Bild von der Komposition zu geben, die sie vielmehr umformte, wie die Prüfung bereits festgestellt hat. Aber sie wäre, die Unabhängigkeit von der Grisaille vorausgesetzt, eine Stütze für die im Karton dargestellten Einzelmotive und in diesem Sinne gewissermaßen unter die Quellen der zweiten Gruppe zu rechnen.

Es spricht aber gegen eine Fälschung, daß sich ein bestimmter Charakter der Quelle feststellen läßt, daß die Umformung mit einer gewissen Konsequenz und Absicht durchgeführt ist. Es kam dem Zeichner sichtlich darauf an, aus dem Bildrudimente, das er vor sich hatte, eine abgerundete Komposition zu machen, wobei er auf eigene Zutaten vollkommen verzichtete und allein durch Verschiebungen sein Ziel zu erreichen suchte. Das Zentrum war gegeben. Das erste war, daß er der Anschnallergruppe gegenüber auf der linken Seite ein Gegengewicht zu schaffen hatte; dafür empfahl sich die einzige aufrechte Facefigur (immer die Quantität an Original vorausgesetzt, wie sie die Grisaille hat): der Mann, der in den Ärmel fährt. Er wurde also von der Zentralfigur ab und nach links gesetzt. Ein Gegengewicht gegen den bekränzten Alten wäre nur durch bedeutende Umformung einer Figur erreichbar gewesen; also mußte dieser unter die Zentralfigur gerückt werden und erfüllte dort noch eine besondere Aufgabe: er mußte die Mitte kräftig betonen. Den breiten leeren Raum auf der linken Seite zu füllen, machte offenbar große Schwierigkeiten; anfangs schien ein Auseinanderziehen der Gruppe der drei Krieger, die hier sich schon befand, zu genügen. Aber es sah doch dünn aus, und so gelangte noch der Jüngling im Halbsitze an diese Stelle, dessen Beseitigung die rechte Seite schon wesentlich entlastete. Der nach links stürmende Jüngling mit der Lanze konnte auf keinen Fall an seiner Stelle bleiben, weil er den rechten Eckpfeiler der neuen Komposition überschnitt; da ohnehin der sich Vornüberbeugende besser nach links kam, wo er des Motivs wegen schon recht gut zum Hinunterlangenden paßte und ebenso seiner Stellung nach, weil er ordentlich füllte, so wurde er nach links placiert und etwas weiter hinaufgeschoben. Der ganz rechts liegende Jüngling konnte wieder der Symmetrie und des Gleichgewichtes wegen an seiner Stelle nicht geduldet werden; er wurde dort eingezwängt, wo noch Platz war, neben der Zentralfigur. Und da nun die Wendung des im Sitzen sich Drehenden ins Leere ging und zudem die Zentralisation der Komposition gefährdete, so mußte er sich's gefallen lassen, umgekehrt zu werden.

Der Zeichner wird von seinem Werke sehr befriedigt gewesen sein, wie wenn er eine Schulaufgabe gut gelöst hätte. Sicher hat ihm die neue Komposition viel besser gefallen, als die des Vorbildes, denn so konsequent setzt man alles, was einem modern und unerhört vorkommt, in ein altgewohntes Schulschema nur um, wenn man das neue nicht versteht und an jenem klebt: drei Hauptakzente im Bild, die Mitte noch besonders betont, dazwischen etwas Füllwerk, vor allem überall Klarheit und ja keine Überschneidung. Hätte der garzone gewußt, wie viel Kopfzerbrechen er mit dieser Frucht seiner Tätigkeit späteren Betrachtern machen würde, dann hätte er sich vielleicht seiner Variation auf ein fremdes Thema enthalten.

Die Rekonstruktion

Die kritische Behandlung der bildmäßigen Quellen unserer dritten Gruppe, die dadurch ermöglicht wurde, daß acht Figuren des Kartons im Motiv und teilweise in ihrer Verbindung durch Übereinstimmung mit literarischen Urquellen und durch ihre Überlieferung in bildmäßigen Quellen der vierten Gruppe, deren Wert als Urquellen durch äußere Kriterien

festgestellt werden konnte, als gesichert zu betrachten waren, ergab, daß nur eine von ihnen, die Grisaille, vorläufig ohne Bedenken als Quelle zuzulassen ist. Eine zweite, die Uffizienzeichnung, zeigte sich insoferne als wertvoll, als sie nach der einon Seite eine Erweiterung der Komposition brachte, mußte aber Mißtrauen erregen, weil sie gerade dort, soweit es bisher nachzuprüfen war, sich als unzuverlässig erwies. Bei einer dritten, der Albertinaskizze, stellte sich heraus, daß sie mit der Komposition eine bewußte Veränderung vornahm und infolgedessen höchstens zur Bestätigung für Einzelmotive gebraucht werden kann. Der Charakter der einzelnen Quellen ist also so weit aufgeklärt, daß es möglich ist, die Überlieferungen gemäß dem Programme miteinander zu vereinigen, um auf diese Weise eine Vorstellnng von der Gesamtanlage des Werkes zu gewinnen.

Es empfiehlt sich an diesem Punkte, für die Quellen, die wiederholt zitiert werden müssen, weil sie Gruppen der Komposition überliefern, Abkürzungen einzuführen. Dabei soll bedeuten:

M	Marcanton. B. 487 (Fig. 84).
V	Agost. Veneziano. B. 423 (Fig. 87).
H (Holkham)	Grisaille (Taf. XII).
U (Uffizien)	Zeichnung d. Uff. Nr. 613 (Taf. XI).
A (Albertina)	Zeichnung S. R. 156^A (Taf. XIV).

Die hierher gehörigen Quellen der zweiten Gruppe werden mit fortlaufenden arabischen Ziffern versehen.

Eine Vereinigung der angeführten Quellen in der Vorstellung führt zu folgendem Ergebnisse:

Acht Figuren haben als vollkommen gesichert in Motiv und Verbindung zu gelten, teils durch Übereinstimmung mit literarischen Urquellen, teils durch gleichmäßige Überlieferung in nicht verwandten bildmäßigen Quellen (Turiner Inventar, Vasari — *M, V, U, H*); aus letzterem Grunde sind zwei weitere in gleichem Umfange mit größter Wahrscheinlichkeit als bekannt anzusehen (*H, U*). Sechs andere Figuren dürften auf dieselbe Weise im Motiv, aber nicht in der Verbindung beglaubigt sein, wenn man nämlich die Unabhängigkeit der fraglichen Quellen (*H, A*) anerkennt. Drei Figuren in *H* und fünf in *U* sind nur einfach bezeugt.

Die auf diese Weise im ganzen bekannte Komposition ist durch Hinzuziehung der Quellen der ersten, zweiten und vierten Gruppe nach Möglichkeit zu sichern und zu kontrollieren. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß durch die Materialerweiterung ein Zuwachs an Kartonfiguren erzielt wird, weil vorläufig nichts für die Vollständigkeit der vorgestellten Komposition bürgt; im allgemeinen ist von dieser Probe nicht mehr zu erwarten, als die Bestätigung der gewonnenen beiläufigen Summe des Additionsexempels.

Dabei sollen von der zweiten und vierten Gruppe als Belege nur Quellen herangezogen werden, die unzweifelhafte Beweiskraft haben; wenn dieser Grundsatz nicht festgehalten wird, so muß allein aus den Stichen ein umfangreiches Material verwendet werden, in dem man Kartonmotive wiedererkennt, ohne daß direkte Kopien von solchen vorliegen. Die Erörterung über die Zulässigkeit einer derartigen Quelle würde die Untersuchung unnötig beschweren, der Gewinn in keinem Verhältnisse zur Einbuße an Übersichtlichkeit stehen. Die Behandlung dieses Materiales gehört in eine Betrachtung über die Wirkung des Kartons.

Die natürliche Reihenfolge bei der Aufzählung der Quellen ist die, daß die Quellen der ersten Gruppe vorangehen; es folgen die der zweiten und die im Umfange ihrer Aussage diesen entsprechenden der vierten Gruppe. Den Schluß bilden die Kompositionsquellen, deren Treue in der Wiedergabe des Einzelmotivs geprüft werden soll. Da es im Prinzipe gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge die einzelnen Figuren untersucht werden, können dafür rein praktische Gesichtspunkte maßgebend sein.

Es sei auch noch einmal ein Hinweis auf die einleitenden Bemerkungen gestattet. Es ist selbstverständlich, daß bei aller Treue der Wiedergabe nicht alle Quellen dieselbe Figur auch in allen Einzelheiten gleichmäßig überliefern. Die eine der Kopien zeigt z. B. in der Modellierung größere Übereinstimmung mit den übrigen, als in der Wiedergabe der einzelnen Distanzen, und umgekehrt, je nach der Interessenrichtung und dem Können des Kopisten. Fast immer ist eine Inkonsequenz innerhalb derselben Quelle in diesem Sinne zu beobachten; infolgedessen erscheint es zwecklos, eine Abwägung der Zuverlässigkeit in subtileren Dingen zu versuchen. Wie die Untersuchung zeigen wird, haben wir zur Rekonstruktion der „Qualitätswerte" bessere Hilfsmittel. Derartige Unterscheidungen werden also nur notiert, wo sich wirklich eine Schlußfolgerung daraus ergibt. Quellen ohne Bemerkungen geben das Motiv der Einzelfigur in der Fassung der übrigen.

A. Der Hinaufkletternde.

Florenz, Uffizien. Nr. 12794. Domenico Campagnola zugeschrieben. Feder.[63])
Marcantonstich B. 488 (zirka 1506—8).
M
H
A
U, allein abweichend, indem das rechte Knie auf den Uferrand gestemmt wird.

B. Der Hinuntergreifende.

[Quelle 1] Paris, Louvre. Der mit dem linken Arm ins Ärmelloch Fahrende und der Deutende; darunter Kopf und Rücken des Heruntergreifenden skizziert. Rötel.
M
H
U
A, aber entstellt, indem der rechte Arm nach unten greift.

C. Der Deutende.

London. Brit. Mus. (Ber. Nr. 1476: „Various rough sketches of legs and two male Nudes seated, all for the Bathers, the nudes being just possibly a first idea for the man putting on his hose.")[64])
Louvre. Quelle 1 (Fig. 89.)
M
H
A
U, aber nur eben noch sichtbar.

[63]) Auf diese Zeichnung wurde ich aufmerksam durch den Aufsatz Emil Jacobsens: Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. Repert. f. KW. XXVII, 1904. — Manche Anzeichen sprechen dafür, daß die Figur nach dem Marcantonstich B. 488 und nicht nach dem Karton selbst kopiert wurde. Alle übrigen, von Jacobsen zum erstenmal mit dem Karton zusammengebrachten Zeichnungen haben nichts mit ihm zu tun.

[64]) Ich habe das Blatt nicht gesehen.

Die Gruppe ist bei der Quellenanalyse bereits eingehend behandelt worden, sie hat als vollkommen gesichert zu gelten; die neu eingeführte Quelle 1 bestätigt den Zusammenhang der beiden Figuren rechts. Weiter zeigt sich deutlich, daß die Veränderung der Armfunktionen, die Quelle *A* bei B vornimmt, ganz isoliert und aus dem Charakter der-



Fig. 89 Kopie der Figuren B, C, D (Louvre)

selben, wie er angedeutet wurde, zu erklären ist. Dasselbe gilt von der Vertauschnng der Beinfunktionen bei Figur A in Quelle *U*.

Unser Resultat wird deutlich zeigen, daß Michelangelo den linken Arm hinunter greifen ließ, weil er seine Komposition sonst umgeworfen hätte. Der Arm mußte mit den Beinen des rechten Nachbarn korrespondieren.

D. Der mit dem linken Arme ins Ärmelloch Fahrende.

Albertina. S. R. 167. Ber. 1605. Eigenhändige Armstudien in Feder; eine Armskizze in Kreide. Daß die Zeichnung in die Kartonzeit fällt, ist zweifellos, man vergleiche z. B. den Kreidearm mit den Kartonstudien in Haarlem. Es kann sich nur darum handeln ob man eine Übungsstudie oder Vorbereitungen für ein bestimmtes Motiv annehmen will. Der Arm links entspricht jedenfalls in der Stellung genau dem rechten Arme von D, ebenso die Handbewegung und der Ansatz am Brustkasten, wenn man die Halsmarkierung beachtet, weil sonst leicht der Eindruck entsteht, als ob der Thorax in Unteransicht gegeben wäre. Daß diesem Arme auch dieselbe Funktion zugedacht war, wie dem entsprechenden von D, zeigt deutlich die sehr starke Spannung des großen Brustmuskels.

H

A

Louvre Quelle 1 (Fig. 89).

Wie wichtig die der Grisaille gleichkommende Verbindung von D und C in Quelle 1 ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Es wird dadurch zur Gewißheit, daß die Identifizierung der einen Turiner Inventarfigur mit D berechtigt war, der Quellenwert von *H* wird auch für einen bisher nicht nachprüfbaren Teil bekräftigt und die Zweifel an der Zuverlässigkeit der Wiedergabe dieses Kompositionsteiles in *U* finden volle Bestätigung. Dabei ist diese Kopie (Fig. 89) noch von ganz außerordentlicher Sorgfalt und Schönheit; alle anderen Quellen der zweiten und vierten Gruppe stehen qualitativ weit unter ihr. Neben den großen eigenhändigen Haarlemer Blättern (Fig. 95 und 97) ist sie die wichtigste Quelle für Michelangelos stilistische Behandlung der Einzelformen im Karton. Von keinem Kopf der Kartonfiguren haben wir eine annähernd so deutliche Vorstellung wie von dem der Figur D durch diese Quelle. Man vergleiche das Blatt genau mit den entsprechenden Figuren der Grisaille, um zu sehen, bis zu welchem Grade man sich auf diese verlassen kann. Im Aufbau, der Gruppierung der Massen stimmt alles im wesentlichen überein; aber wie wenig hat genügt, um dem Einzelnen und dem Ganzen Leben und Glaubhaftigkeit zu zu nehmen! Man wird nach diesem Vergleich verstehen, warum die Grisaille so einmütig von der Kunstgeschichte verdammt werden konnte, und aus ihm sich die Normen entnehmen, nach denen ihre übrigen Figuren umzuformen sind, um eine Vorstellung von der Wucht der ganzen Komposition zu bekommen und die gewiß vorhandenen Härten und Unklarheiten der Grisaille zu eliminieren.

E. Der Mann, der die Hose an der Hüfte befestigt.

Agostino Veneziano. B. 463 (Fig. 86).

V, aber veränderte Verbindung mit dem im Sitzen sich Wendenden (s. oben S. 139).

H

U

A

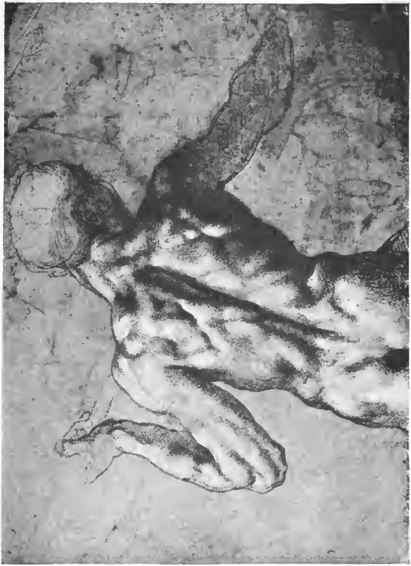


Fig. 90 Michelangelo, Studie zu Figur F (Albertina)

Die abweichende Verbindung der Figur mit dem rechten Nachbarn in U wurde schon erklärt, so daß kein Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung in *H* und *U* möglich ist, obgleich die Quellen der zweiten Gruppe in diesem Punkte versagen: das Motiv, wie man sieht, mehrfach beglaubigt.



Fig. 91 Kopie nach Figur F (Louvre)

F. Der vom Rücken gesehene Lanzenträger.

Albertina. S. R. 157, verso (Fig. 90). Eigenhändige Studie zum Rücken in Kreide, weiß gehöht; der Beinansatz wird durch den Blattrand abgeschnitten. Die Modellierung stimmt mit der in *H* vollkommen überein.

Uffizien, Nr. 17389. Kreide. Thausing und Jacobsen meinen Kopie der Albertinazeichnung; die Abweichungen sind aber für direkten Zusammenhang zu bedeutend.

Louvre. Nr. d'Ordre 713. (Fig. 91) Ber. 1739 (Raffaeleske Kopie). Die Figur ist vollständig gegeben.

H



Fig. 92 Michelangelo, Skizzen zu den Figuren J und P (Albertina)

Die Louvrezeichnung entspricht bis auf die Kopfwendung den vorhandenen Teilen derselben Figur in der Albertinastudie und den sichtbaren in *H*. Man beachte aber, wie an einigen Stellen der sonst kräftige Kontur schwächer und erst über zahlreichen Pentimenti endgültig gezogen, die sonst nur Mißverständnisse aufweisende Modellierung vollkommen sinnlos und hilflos wird. Das gilt vom linken Oberschenkel, dem ganzen rechten Bein, dem rechten Arm vom Ellbogen an, das heißt genau von den Teilen, bei denen die Louvrezeichnung mehr Körper zeigt, als in *H* sichtbar ist. Auf diese Weise ist für die Figur nicht nur die Richtigkeit der Motivwiedergabe, sondern auch die der Verbindung mit der Umgebung in der Fassung von *H* bewiesen und damit ein weiteres Zeugnis für den Quellenwert von *H* gewonnen.

G. Sitzender, der den Kopf von einem Tuche befreit.

H

U

Daß *A* nicht wenigstens das Motiv verwendet, ist durch das Zurücktreten der Figur glaubhaft zu erklären. In *H* und *U* in Motiv und Verbindung übereinstimmend überliefert.

H. Der im Sitzen sich Wendende.

London, Brit. Mus. Ber. 1476 (Abb. Symonds, Life of M. Bd. I. p. 168. — Publ. d. Mus. pl. XI). Prachtvolle große Federzeichnung, mit einigen Kreidestrichen gehöht. Genau übereinstimmend mit Quelle *H*, auch im rechten Arme, nur fehlt der linke, aufgestemmte.

V

H

U

A, aber im Gegensinne.

Die Abweichung in *A* ist erklärt, sonst gleichlautende Überlieferung. Der Rumpf ist in der Londoner Zeichnung zwar sehr zerstört; aber man findet trotzdem sogar Einzelheiten der Modellierung in *H* wieder. Schon der Vergleich der Kreidestudie in der Albertina bei Figur F mit Quelle *H* ergab eine solche Übereinstimmung.

I. Der nach vorn eilende Alte.

Albertina, S. R. 157 (Fig. 92). Ber. Nr. 1604. Eigenhändig; mit der Feder flüchtig übergangener Kreideentwurf, in der die ganze Figur erscheint.

H

U

Das Abweichen der Albertinazeichnung von den beiden anderen Quellen in der Kopfstellung (die übrigens nicht sicher zu erkennen ist) und in der größeren Vollständigkeit kann kein Bedenken erregen, weil das Blatt, wie an anderen darauf befindlichen Studien nachgewiesen werden kann, nur ein Durchgangsstadium in der Fixierung der Motive bedeutet, die der Künstler zu verarbeiten erst im Begriffe ist. Nähere Ausführungen bei Figur P.

K. Der sich Aufrichtende.

V

H

A

Die Auslassung der Figur in *U* wird durch einfaches Übergehen zu erklären sein. Die Extremitäten der Umgebung sind nur so weit gegeben, wie sie in *H* und *V* sichtbar sind. Auf die ganz geringen Änderungen, die in *H* gegenüber *V* zu beobachten sind, wurde schon hingewiesen. Sie haben meist in Auslassungen von *V* ihren Grund; sichtlich ist in *H* alles klarer und bestimmter. Es sei hier auch für die folgenden Figuren im voraus bemerkt.



Fig. 93 Kopie der Figuren L, M, N, O, P, Q (Uffizien)

L. Der sich nach vornüber Beugende.

[Quelle 2.] Uffizien. Nr. 236[F] (Fig. 93). Ber. 1645[A.] Philpot 2562. Dem Daniele da Volterra zugeschriebene Rötelkopie von 6 Figuren des Kartons. Von unserer Figur ist nur der rückwärtige Teil, aber H vollständig entsprechend, in den Umrissen gezeichnet.

V

H

U, mit etwas abweichender Armstellung.

A

M. Der bekränzte Alte, der die Hose anzuziehen im Begriffe ist.

Uffizien, Nr. 236[F] Quelle 2 (Fig. 93).

Marcanton, B. 472. (zirka 1506—8) (Fig. 85).

V

H

U, nur flüchtige Andeutung.

A

Von der Übereinstimmung mit Vasaris Beschreibung ist wiederholt die Rede gewesen.

N. Der liegende Jüngling ganz rechts.

Uffizien. 236[F]. Quelle 2 (Fig. 93).

[Quelle 3.] Albertina. S. R. 125 (Fig. 94). Figur N zusammen mit 3 Figuren, die sich über ihr befinden. Umrißzeichnung mit der Feder. Geht unter dem Namen des Timoteo Viti. In unserer Figur sind Kopf und Oberkörper, abweichend von Quelle 2 und *H*, weniger verkürzt dargestellt. Während dort die rechte Schulter stark nach vorn durchgedrückt ist, so daß man sie genau von oben sieht und noch das starke Heraustreten des Schulterblattes bemerken kann, bildet hier der Schulterfirst den Kontur. Während dort der Kopf in verlorenem Profil erscheint, erkennt man hier deutlich die Profillinie. Es sind das unwillkürliche Umsetzungen ins leichter Darstellbare, wie sie eine ungeübte und schwache Hand — und die verrät die Albertinazeichnung durchaus — auch beim Kopieren vornimmt. Sonst stimmen alle Quellen, sogar bis auf Kleinigkeiten, wie die Hand mit eingezogenem vierten, gesperrtem zweiten und Mittelfinger, überein.

H

A, mit schwächerer Verkürzung.

O. Nach links Stürmender mit Lanze.

Haarlem. Ber. 1464 (Fig. 95). Große, durchgeführte Kreidestudie; eigenhändig. Die Formen sind bei allem Reichtum mit einer kraftvollen Zusammenfassung der Einzelflächen, mit einer souveränen Beherrschung der Darstellungsmittel ausgedrückt, die ohnegleichen ist. Die Anweisungen auf plastische Vorstellungen sind in eigentümlicher Weise mit dem weichen, malerischen Vortrage verschmolzen. Dieses und ein zweites Haarlemer Blatt vermitteln am besten von den Originalzeichnungen eine Vorstellung davon, wie man sich das Original zu denken hat; denn es darf als sicher angenommen werden, daß in beiden die letzte Phase der künstlerischen Konzeption vor der Ausführung in Überlebensgröße fixiert ist. Das bezeugt die fast völlige Übereinstimmung unserer Figur in der Zeichnung und den übrigen Quellen. Die einzelnen Abweichungen zeigen Michelangelo bei der Arbeit. Der Kopf ist in der Zeichnung mehr zurückgenommen, desgleichen der linke Arm, dessen Ellbogen die Rückenlinie überschneidet, das rechte Bein ist im Knie gebogen. Ein Vergleich mit Quelle *H* zeigt, was durch die Änderungen erzielt werden sollte: der Eindruck unwiderstehlichen Vorwärtsstürmens ist erst hier erreicht (und wohl auch gewollt), indem die dreifache Knickung der Hauptlinie beseitigt und vom Scheitel bis zur Sohle eine noch durch den jetzt in dieselbe Richtung fallenden linken Oberarm betonte Gerade durchgeführt wird.

Uffizien, Nr. 591 (Fig. 96). Rötel, angeblich von Daniele da Volterra. Der flatternde Mantel ist im Vergleiche zu *H* etwas kürzer gegeben, die einzelnen Faltenmotive kehren genau in der gleichen Weise wieder.



Fig. 94 Kopie der Figuren N, O, P, Q (Albertina)

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).

Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94).

[Quelle 4.] Albertina. S. R. 126 (Fig. 99). Schöne Rötelkopie; deutliche Schulterangabe des Anschnallenden (P) zwischen rechtem Oberarm und Lanzenende. Das rechte Bein ist, da die Ecke des Blattes fehlt, modern und ganz verfehlt ergänzt.

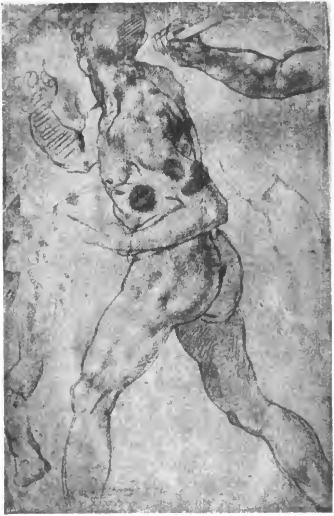


Fig. 95 Michelangelo, Studie zu Figur O (Haarlem)

[Quelle 5.] Venedig, Akademie (Abb. v. Marcuard, Haarlemer Zeichnungen, S. 9 links); nur der Oberkörper zusammen mit dem Rücken des Anschnallenden (P) und der von diesem Unterstützte (Q). Nach Thausing sollen auch Bergkonturen sichtbar sein. Die ersten beiden Figuren mit Sepia laviert, die letzte nur in Vorzeichnung.



Fig. 96 Kopie nach Figur O (Uffizien)

Agostino Veneziano. B. 426 (La Carcasse, Fig. 83). In der seltsamen Komposition, über deren Urheber und wirklichen Stecher die widersprechendsten Vermutungen geäußert worden sind (vgl. Pass. VI. 37), ist unsere Figur verwendet, nur fehlt das flatternde Gewand, in den linken Arm ist ein Kind eingeklemmt. Die Formen im einzelnen sind häufig verwischt.

H
A

P. Der Anschnallende.

Albertina. S. R. 157 (Fig. 92). Eigenhändig. Eingehende Federstudie über einer Unterzeichnung in Kreide, von der allein Arme und Kopf nicht übergangen sind. Wie schon bei der technisch ebenso behandelten Figur I, die sich auf derselben Seite des Blattes befindet, bemerkt wurde, repräsentieren diese Zeichnungen nur ein Durchgangsstadium in der Entwicklung der künstlerischen Vorstellung. In diesem Falle ist nämlich auch die Schlußphase erhalten:

Haarlem. Ber. 1463 (Fig. 97). Eigenhändig, Kreide. Technisch und stilistisch genau der Haarlemer Zeichnung zu Figur O entsprechend, womöglich durch die Komplizierung der Bewegung noch bedeutender wirkend. Diese aber ist erst ein Werk der Schlußredaktion, wie ein Vergleich mit der oben besprochenen Albertinazeichnung beweist. Dort ist der Rumpf einfach im Profil und parallel zur Blattfläche gesehen; hier erst kommt ein Moment der Spannung in die Situation, indem der Oberkörper sich infolge des Kraftaufwandes nach außen (zum Betrachter) biegt. Dadurch überblickt man alle in Funktion befindlichen Muskelgruppen, die ganze Rückenpartie und den Halsansatz, und neben der klareren Verdeutlichung des Motivs ist eine unvergleichlich intensivere Bewegungs- und Formenvorstellung durch die Häufung von verkürzten Flächensystemen die Folge. Diese Fassung entspricht der in den übrigen Quellen.

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).

Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94).

Albertina. S. R. 126. Quelle 4. Nur die Schulter (Fig. 99).

Venedig. Akademie. Quelle 5. Die Beine fehlen.

H
A

Q. Mann mit erhobenem rechten Arme, der sich den Panzer anschnallen läßt.

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93). Flüchtige Andeutung des Oberkörpers, aber ohne Kopf.

Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94). Ziemlich flüchtige Skizze.

Venedig. Akademie. Quelle 5. Vollständige Vorzeichnung von Brust, Armen, Kopf; genau wie H.

H
A

Die Einzelmotive der Figuren L bis Q sind, wie man sieht, so vielfach bezeugt, daß es nicht notwendig ist, ihre Darstellung in Quelle *H* besonders zu verteidigen. Gerade für diesen Teil der Komposition — das ist gewiß nicht zufällig und muß in den Schicksalen des Kartons begründet sein — liegen aber weiter so viele Quellen der zweiten Gruppe vor, die auch, sich zum Teile glücklich ergänzend, Auskunft über die Verbindung der Figuren geben, daß man auf die der dritten Gruppe völlig verzichten könnte.

Am vollständigsten ist Quelle 2 (Uffizien, Nr. 236F, Fig. 93), die alle besprochenen Figuren enthält. Sie ist schon deswegen wichtig, weil sie die Figuren L und M (den sich Vornüberbeugenden und den bekränzten Alten) genau so zusammenstellt wie Quelle *V*, deren Konfiguration bisher nur mit Quellen der dritten Gruppe (*V*, *H*) zu stützen war.



Fig. 97 Michelangelo, Studie zu Figur P (Haarlem)

Wie weit die übrigen Verbindungen durch Quellen der zweiten Gruppe bezeugt sind, ist am besten aus einer kleinen Tabelle zu entnehmen:

Quelle:	Figur:					
2 (Uffizien, 236F)	L	M	N	O	P	Q
3 (Albertina, S. R. 125)			N	O	P	Q
4 (Albertina, S. R. 126)				O	P	
5 (Venedig, Akad.)				O	P	Q

Innerhalb der öfters betonten Schranken überliefern die einzelnen Quellen die Zusammenfügung der Figuren, so weit sie sie überhaupt haben, in genau der gleichen Weise. Dabei gibt die Tabelle noch insofern ein unvollständiges Bild, als in den meisten Fällen das argumentum ex silentio in der Tat mit Erfolg ins Feld geführt wird. Denn überall dort, wo eine Quelle z. B. eine Extremität ohne äußere Nötigung aufhören läßt, kann man überzeugt sein, in den übrigen den äußeren Kontur einer die erste überschneidenden Figur zu finden. Diese Erscheinung wiederholt sich so regelmäßig und übereinstimmend, daß es unnötig schien, sie in jedem einzelnen Falle anzumerken. Die Summe, die die Zusammenlegung der Quellen ergibt, entspricht aber genau dem rechten Teile von Quelle *H* und mit Notwendigkeit ist daraus der Schluß zu ziehen, daß *H* auch hier im Einzelmotive wie in der Komposition das Original mit vollkommener Treue reproduziert.

Es würde eine hartnäckige Ungläubigkeit dazu gehören, wenn man die drei noch übrigbleibenden Figuren von *H* (R, S, T; drei nach rechts stürmende Bewaffnete) bei diesem Resultate bezweifeln wollte, trotzdem die einzige Quelle, die außer *H* eine von ihnen überliefert (Figur T, und zwar an der gleichen Stelle), die Quelle *A* ist. Eine Quelle, die in allen anderen Punkten nachzuprüfen war und deren Zuverlässigkeit dabei in jeder Beziehung konstatiert werden konnte, hat wohl Anspruch darauf, auch in einem solchen Bruchteile anerkannt zu werden, wenn nicht einmal abweichende Überlieferungen irgendwelchen Verdacht erregen, sondern einfach Kontrollmaterial fehlt.

Ebenso belanglos sind die Bedenken, die Thausing bei dem auftauchenden Händepaar hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dem niedergreifenden Arme der Figur B eine Hand entsprach, wie sie *M* und *A* bringen; aber ebensogut kann auch weiter rechts ein Händepaar sich befunden haben, das *H* und in etwas abweichender Darstellung *V* überliefern. Wenn hier nicht vollkommener Einklang unter den Quellen herrscht, dann kann das durch die Art der Darstellung des Motives im Original verursacht sein; begründete Zweifel an dem bisherigen Untersuchungsresultate können aus einer solchen Bagatelle nicht geschöpft werden.

Bedenklich dagegen ist die Überlieferung der linken Seite der Komposition. Daß die Quellen der zweiten und dritten Gruppe über sie mit einer Ausnahme schweigen, wurde schon auf eine frühe Beraubung des Originales, freilich nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen, zurückgeführt.

Die Figur E hat in der Komposition die Rolle einer Zentrale, das kann nicht zweifelhaft sein. Infolgedessen ist man berechtigt, auf der linken Seite von ihr ebensoviel Bildraum zu erwarten wie auf der rechten. Dazu wäre im Vordergrunde links von Figur A vor allem mindestens eine Figur zu ergänzen, die bei geeigneter Stellung den nötigen Raum wohl ausfüllen könnte.

Die Quelle *U* hatte sich in den Teilen links von der Zentralfigur, die bisher nachgeprüft wurden, als höchst unzuverlässig erwiesen. Die Figuren, von denen eine noch sich eine

Funktionsänderung der Beine gefallen lassen mußte, waren falsch gruppiert, eine fehlte überhaupt, und ihr Platz war mit anderen besetzt. Nun bringt sie aber links von A eine Figur, die, zunächst ganz äußerlich genommen, den nötigen Platz einnimmt. Für die Richtigkeit der Motivwiedergabe ist nur ein sehr zweifelhaftes Argument geltend zu machen.

Im Flutfresko, einem der zuerst entstandenen Bilder der sixtinischen Decke, hat Michelangelo einige Motive des Kartons wieder aufgenommen und dargestellt. Am deutlichsten erkennt man rechts eine der Figur A ähnliche Gestalt, dann L in einer sehr verwandten Situation. Freilich darf man nicht einmal dieselbe Projektion erwarten, sondern eben nur eine Ähnlichkeit in der Gebärdesprache und dem Bewegungsmotive. Ganz im Hintergrunde erklimmt nun die Plattform der Arche ein nackter Mann in derselben Stellung wie die fragliche Figur (U) der Uffizienzeichnung, nur die Kopfwendung fehlt im Fresko. Vorläufig ist aus der Analogie nicht mehr zu folgern, als daß dieses Klettermotiv in halb liegender Stellung bei verwandter Situation in dieser Zeit Michelangelo nicht fremd war, U also wohl auf eine ähnliche Figur im Karton zurückgehen könnte.

Die Figur V dicht über ihr, ein mit der Lanze bewaffneter Krieger, der zum Uferrande zu eilen scheint, ist gar nicht zu kontrollieren.

Seine beiden Nachbarn rechts (W, X), die sich in Quelle *U* schon fast über der anfangs besprochenen Vordergrundsgruppe von drei Männern befinden, sind Rückenfiguren und in eiligem Laufe dargestellt. Schon Berenson hat darauf aufmerksam gemacht, daß in der großen Federzeichnung der Casa Buonarroti Nr. 73 (Rahmen 16), Ber. Nr. 1418 (Fig. 98), wahrscheinlich eine Studie zu einer der beiden Gestalten (wohl W) vorliegt. Die ganz abweichenden Proportionen dort und in U sind für die Identifizierung kein Hindernis. Über die Formengebung ist bei Besprechung der Quelle im allgemeinen schon gehandelt worden; allein der Vergleich der Figur A in *U* und in den übrigen Quellen genügt, um zu zeigen, wie sie in *U* gegenüber dem Original entstellt sind. Ähnliche Akte aus dieser Zeit, die lediglich zu Studienzwecken entstanden sind, gibt es in ziemlicher Anzahl, und es könnte vielleicht an eine rein zufällige Übereinstimmung gedacht werden, aus der keine Schlüsse auf den Quellenwert von *U* gezogen werden dürften. Nun ist die Zeichnung aber in jeder Beziehung sehr verwandt mit der Studie zu Figur H (dem im Sitzen sich Wendenden) im British Museum, die mit der Ausführung genau übereinstimmte. Außerdem spricht die gewaltsame Aktion des Modelles dafür, daß an ein zur Ausführung bestimmtes Motiv gedacht war, während die Akte, die zu Übungszwecken entstanden, ruhige Stellungen bevorzugen. Schließlich erscheint im Stiche B. XV. 76, pag. 131, einer Geburt Johannes' d. T., dessen Vorzeichnung von Pontormo herrührt, also einem der Maler, die nach Vasari den Karton zeichneten, in der sonst ruhigen und konventionellen Komposition ein halb nackter vom Rücken gesehener Jüngling, der mit dem linken Arme den Zipfel eines Tuches in die Höhe hebt, das er mit dem rechten Arme an den Leib drückt; die Figur ist an dieser Stelle vollkommen unmotiviert und störend und nur als Entlehnung aus einem andern Werke zu erklären. Sie stimmt (im Gegensinne) mit der Zeichnung der Casa Buonarroti vollständig überein.

Aus diesen Gründen dürfte das Motiv von W, wie es Quelle *U* bringt, als gesichert gelten. Dadurch gewinnen auch die anderen Figuren in dieser Beschränkung an Wahrscheinlichkeit, wenn auch die Durchführung der Motive und die der Komposition immer verdächtig bleiben, da bei dem gleichmäßigen Charakter der linken Seite von *U* es kaum glaubhaft

erscheint, daß die Darstellung der übrigen linksseitigen Figuren auf genauerer Kenntnis des Originales beruht, als bei der Gruppe der Figuren A, B, C. Jedenfalls ist *U*, weil einzige Quelle für diesen Teil, einstweilen als Grundlage für die Rekonstruktion anzusehen. Eine Prüfung des Resultates nach inneren Kriterien ist das einzige Hilfsmittel, mit dem eine Bestätigung oder Korrektur der Quelle und ein Begriff vom Grade der Vollständigkeit ihrer Angaben erreicht werden kann.

Das Resultat

Wir haben durch die vorhergehende Untersuchung die Berechtigung gewonnen, die Grisaille als durchaus treue Wiedergabe des Originales anzusehen, soweit sie es reproduziert.

Keine einzige andere Quelle nötigte zur Annahme, daß man sich die Komposition nach der rechten Seite irgendwie erweitert zu denken hätte: im Gegenteile, wenn wirklich in Quelle 5, wie Thausing angibt, noch Spuren von Bergkonturen zu sehen sind — deren Zeichnung in *H* übrigens vollkommen der Landschaft im Donitondo entspricht — dann ist damit das direkte Zeugnis einer zweiten Überlieferung für die Vollständigkeit von *H* nach dieser Seite gegeben. Nach links sind die vier Figuren von *U* anzufügen, und es fragt sich nun, ob das Resultat sich als lebensfähig erweist.

Vor allem hat man das Recht, da mit genügenden Gründen behauptet wurde, daß die Wiedergabe der linkseitigen Figuren in *U* auf einem Erinnerungsbilde, nicht auf konkreter Anschauung beruht, mit diesen Figuren gewisse Verschiebungen vorzunehmen, ihre Verbindung in der überlieferten Form nicht als durchaus bindend anzusehen. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß die Erfahrungen bei Gruppe A, B, C auf genau dieselbe Spur hinleiten. Sobald man darauf eingeht, ergibt sich ein in gewisser Weise überraschendes Resultat.

Man denke sich nur das Ufer von der Figur A an nach links flacher werdend und sich dem Bildrand etwa so weit nähernd, wie es rechts bei dem bekränzten Alten der Fall ist. Auf der Böschung denke man sich die liegende Gestalt von *U* wie dort beim rechten Bein ein wenig überschnitten vom linken des Hinaufkletternden.

Entsprechend muß der zum Ufer eilende Alte etwas tiefer angesetzt werden, so daß er ein Pendant zum rechten Flügelmanne, dem nach links stürmenden Jünglinge mit den flatternden Locken, bildet. Die Ergänzung der Gruppe nach außen durch eine dritte Figur, die das Gegenstück zum Liegenden rechts wäre, ist nicht einmal nötig, da die Komposition durch die Zusammenfügung der beiden genügend abgerundet erscheint; der Liegende hat ja auch einzig die Aufgabe, den häßlichen Winkel zwischen den Beinen seines Genossen zu füllen. Der linke Arm der Eckfigur links, der in *U* nicht mehr sichtbar ist, war bei geeigneter Stellung allein imstande, eine befriedigende Ableitung der Kompositionssilhouette auf den untern Bildrand zu besorgen.

Man sieht sofort, daß jetzt erst Gliederung und Gleichgewicht in die Komposition kommt, denn es ergibt sich eine bestimmte äußere Struktur in der Komposition.

Die Figur E, aufrecht und ruhig wie in einer Kerbe im Gewühle der übrigen stehend, die einzige, von der kein Teil durch eine andere verdeckt wird, bildet naturgemäß die Mittelachse; genauer gesagt ist es die gewiß nicht absichtslos betonte Linie, die vom Profil über den rechten Oberarm bis in das linke Bein hinunterläuft.

Ebenfalls vollständig sichtbar, aber im Gegensatze zu E gerade durch die intensive Anspannung der Kräfte auffallend, zugleich zu dessen freier Vertikale eine kräftige Hori-



Fig. 98 Michelangelo, Studie zu Figur W (Casa Buonarroti)

zontale betonend, rechts der bekränzte Alte (M), links die Figur U der Uffizienzeichnung, beide noch insoferne als bedeutungsvolle Glieder der Komposition charakterisiert, als sie beide in Ausnahmestellung gegenüber den Genossen parallel der Bildfläche bewegt sind, also unverkürzt erscheinen.

Die unteren Ecken der Komposition sind noch einmal scharf betont durch die energisch bewegten Gestalten V und O, deren nach oben konvergierende Linien zugleich den glücklichsten zusammenfassenden Rahmen für das aufgeregte Durcheinander in der Mitte abgeben.

Aber auch hier erkennt man eine deutliche Gruppenbildung, wenigstens zunächst auf der rechten Seite. Da sind die vier Figuren H, J, K, L in der Weise zusammengeschoben, daß die Gesamtsilhouette ein deutliches Dreieck ergibt, dessen strenge Linien freilich wieder gelockert werden durch den herausspringenden, aber infolge seiner größeren Entfernung vom Betrachter den Aufbau nicht zerreißenden Kopf von G und den Mantel von J. Das Natürliche wäre, daß links eine ähnlich figurierte Gruppe die Wage im Gleichgewichte hielte, bei der die Rolle des Züngleins ganz von selber E, der Zentralfigur, zufallen würde, A, B, C allein können diese Aufgabe offenbar nicht erfüllen; denn wenn sie auch im Dreiecke aufgebaut erscheinen, so würde dessen Spitze doch viel näher an die Bildachse fallen, als es rechts der Fall ist, und das Gleichgewicht wäre gestört. Vermutlich dürfen wir uns der Figur X in Quelle *U* bedienen, um wie rechts eine Ablenkung der Dreieckspitze, gewissermaßen eine Teilung derselben vorzunehmen. Man wird keine strenge Symmetrie im Gruppenaufbau erwarten dürfen und darf deshalb auch nicht zu weit in der Fixierung der Komposition gehen; aber sobald man sich Figur X in einem ähnlichen Verhältnisse zu C denkt wie J zu G, so erhält man ohne weiteres eine der rechtsseitigen durchaus gleichwertige Figurenballung.

Es kann nur als Stütze dieser Hypothese gelten, daß die jetzt freigewordene Figur W in der Komposition die gleiche Bedeutung bekommt wie das Paar P und Q auf der rechten Seite, eine abgeschwächte Weiterführung der Funktion der schon besprochenen Eckfiguren V und O. Wenn man will, kann man die kaum kenntlichen Kopf- und Gliedermarkierungen ganz oben auf der linken Seite von Quelle *U* als Gegenstücke zu den Randfiguren R, S, T auf der rechten auffassen; dann ist alles, was *U* an Rekonstruktionsmaterial bietet, in einer Weise untergebracht, die auf jeden Fall eine mögliche Kompositionslösung darstellt, ohne daß bei ihrem Charakter der einen, hier Auskunft gebenden Quelle *(U)* dabei Gewalt angetan wäre. Bei den Auslassungen, die früher auf ihrer rechten Seite gegenüber den übrigen Quellen konstatiert wurden, ist freilich keine Bürgschaft dafür zu übernehmen, daß nicht vielleicht eine minder bedeutende Füllfigur links noch fehlt; aber das ist von sekundärer Bedeutung, wenn die Komposition in den Hauptzügen mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruiert ist.

Dafür gibt es aber noch ein Kriterium, eine bestimmte innere Gesetzmäßigkeit, die in den absolut gesicherten Teilen des Werkes zu beobachten ist und darnach auch für die übrigen erwartet werden muß. Die Figuren von *H*, die sich auf der linken und auf der rechten Seite in der oben dargestellten Weise in ihren Kompositionsfunktionen entsprechen, verhalten sich gegensätzlich zueinander in ihrer Hauptaktionsrichtung. Wenn die Figur links sich nach unten bewegt, wird die entsprechende rechts sich nach oben wenden, und umgekehrt; und wenn die links sich rückwärts in den Bildraum bewegt, so die rechts nach vorn; dasselbe gilt von den parallel zur Bildfläche verlaufenden Aktionen in den Rich-

tungen links und rechts. Füllfiguren sind von diesem Gesetze vielleicht ausgenommen (Figuren G, K, N), das läßt sich nicht feststellen, da es von der Vollständigkeit der Überlieferung in *U* abhängig ist.

Es sei zunächst nur für die in *H* enthaltenen Figuren tabellenartig durchgeführt; die Paare bedeuten Gegensätzlichkeit in der angegebenen Weise:

E	
B	H
A	L
D	F

Weiterführung mit Heranziehung der Figuren, die in *U* überliefert sind, wenn sie in der oben angegebenen Gruppierung gedacht werden:

U	M
V	O
W	P + Q
X	J

Wie man sieht, ergibt sich eine schlagende Bestätigung der versuchten Figurenverteilung; dieselbe geht so weit, daß überall, wo in einer Figur zwei der angeführten Aktionsrichtungen gleichwertig ausgedrückt sind, im Gegenüber die Gegensätzlichkeit ebenfalls doppelt ausgedrückt ist (z. B. V und O, D und F, U und M usw.).

Sehr wertvoll ist dies Gesetz für die Ansetzung der Figur X, die man vorhin vielleicht nur mit Bedenken gebilligt haben wird. Nach der Bewegung ist sie zweifellos das Gegenstück zu I und gelangt auf Grund dieses inneren Prinzips genau auf dieselbe Stelle, wie nach den Forderungen des Kompositionsaufbaues.[65])

Mit einigen Worten ist noch der Reiterkämpfe zu gedenken, deren bald für glaubwürdig, bald für unglaubwürdig befundene Erwähnung bei Vasari in der historischen Darstellung der Schlacht bei Cascina schon eine beachtenswerte Stütze hat. Inzwischen ist eine Anzahl von Michelangelozeichnungen mit Reiterkämpfen bekannt geworden, die dem Stile nach so unzweifelhaft in die Kartonzeit gehören, daß ihre Bestimmung für ihn kaum zweifelhaft sein kann. Einige von ihnen sind gelegentlich schon besprochen.

Da sie Quellenwert nicht beanspruchen können, ist eine nähere Beschäftigung mit ihnen unnötig. Die nunmehr mannigfach erprobte Zuverlässigkeit der Grisaille läßt schon vermuten, daß sie auch die Hintergrundszenen wiedergeben würde, wenn sie in ihr Bereich gefallen wären. Es spricht aber das Motiv der Figuren A und C sehr deutlich dafür, daß der Feind von links kommend zu denken ist, die schon in den Kampf verwickelten Reiter also wohl in dem Teile des Kartons dargestellt waren, über den *H* schweigt. Wenn man sich auch einige der nicht genau zu fassenden Formandeutungen ganz oben auf der linken Seite von *U* als Pendants zu den Figuren R, S, T in *H* vorstellen kann, so bleibt doch noch Platz zu Durchblicken in die Ferne, in der die wilden Kämpfe dargestellt gewesen sein mögen, von denen uns die erwähnten Zeichnungen einen Begriff geben. Bestimmtere Angaben sind über diese Frage nicht zu machen.

[65]) Michelangelos Karton ist das klassische Beispiel für diese Kompositionsstruktur, deren allmähliche Ausbildung einen wesentlichen Faktor bei der Entwicklung des Florentiner Historienbildes im Quattrocento ausmacht.

Zum Schlusse mag noch der Versuch gemacht werden, das Resultat mit der Topographie der Sala grande zu vereinigen, um es auch von dieser Seite gegen einen Angriff zu decken.

Die Quelle *M* gibt nach unten genau so viel Raum wie *H*; bei der Unabhängigkeit beider voneinander kann das nicht zufällig sein. Vielmehr darf man hieraus und aus der sonstigen Verläßlichkeit von *H* folgern, daß hier auch die Distanz zwischen Randfiguren und Rahmen, wie sie im Original bestand, überliefert ist. Denkt man sich nun links soviel Bildfläche angetragen, daß die kompositionelle Mittelaxe des Bildes auch faktisch in die Mitte fällt, so erhält man für die Seiten des Rechteckes das genaue Verhältnis $1 : 2^1/_4$.

Dieses ist immerhin nicht gewöhnlich. Wenn sich in der sala grande eine Bildfläche von nur ungefähr entsprechenden Maßverhältnissen nachweisen läßt, wird der Schluß berechtigt sein, daß sie zur Aufnahme des Freskos bestimmt war; anderseits würde das Resultat mit Recht Bedenken begegnen, wenn nach den Raumgrenzen nur andere Proportionen zu denken wären.

Vasari beschreibt den großen Saal des Palazzo vecchio genau und zuverlässig, wie man annehmen darf, da er ihn oft genug gesehen und selbst seine Umgestaltung unter Cosimo I. durchgeführt hat. Der Grundriß war derselbe wie heute (104 × 40 Ellen),[66] die Decke lag jedoch 12 Ellen niedriger.[67] Schon damals waren auf den Schmalseiten (im Norden und Süden) je drei Fenster durchgebrochen; aber auch das genügte nicht, den gewaltigen Raum bei seiner unverhältnismäßigen Niedrigkeit zu erhellen. So brach man noch zwei Fenster durch die Mitte der Ost- und vier durch die Westwand.[68] Rings um die Wände zog sich eine Holztribüne für die Magistratspersonen von drei Ellen Höhe, die ostwärts in der Mitte eine Erhöhung für den Gonfaloniere und die Signoren aufwies, gegenüber im Westen Raum für Altar und Kanzel ließ.[69] Zu beiden Seiten des Gonfaloniereplatzes führten noch zwei Türen zum geheimen Beratungszimmer und der Registratur.

Bei Berücksichtigung dieser alten Saalformation kann aus äußeren Gründen allein die Ostwand zur Aufnahme von Lionardos und Michelangelos Gemälden in Betracht kommen.

Die Höhe derselben ist durch die des Saales bestimmt (20 Ellen); davon sind 3 Ellen abzuziehen, die vom ringsumlaufenden Gestühl eingenommen waren. Das ergibt 17 Ellen.

Die Breite der zur Bemalung bestimmten Fläche ist nur näherungsweise zu bestimmen. Die ganze Wand war 100 Ellen lang. Zunächst ist davon die Hälfte zu nehmen, um für beide Fresken Raum zu erhalten; dann wird man unbedenklich einen gewissen Teil der Wand an den äußeren Enden abziehen dürfen, die toten Winkel, die durch den schiefen Ansatz der Schmalseiten des Saales entstanden. Es sei angenommen, daß der Bildanfang dort gedacht war, wo die Lote in den gegenüberliegenden Saalecken die Wand trafen; dann sind auf beiden Seiten 8 Ellen zu abstrahieren. Die Mitte der Mauer war vom Gonfalonieresitz eingenommen, über dem noch die erwähnten zwei Fenster eine vollkommene Teilung der Fläche bewirkten. Ihre etwa noch vorhandenen Spuren sind durch die späteren

[66]) Diese Maße nach Albertini, Memoriale etc. Vasari gibt 38 × 90 Ellen ohne Bandinellis und Ammanatis Einbauten an.

[67]) Das ergibt 20 Ellen Höhe; vgl. Vasari, Selbstbiographie.

[68]) Milanesi (Vas. IV 450) hat die Richtigkeit der Orientierung dieser Fenster bezweifelt; er glaubt, es wären die der Schmalseiten gemeint. Aber es ist ausdrücklich vorher davon die Rede, daß im Norden und Süden je drei Fenster sich befanden, deren Rahmungen im Außenbau auch heute noch zu sehen sind.

[69]) Die beiden Schmalwände liefen damals noch jede um 8 Ellen schief; schon das mußte, ganz abgesehen von den Fenstern, die Verlegung der Hauptstücke der Ausstattung, mit denen die wichtigsten Amtshandlungen verknüpft waren, an die Saalenden verbieten. — Alle von Vasari erwähnten Anlagen sind durch die Rechnungsbücher der Baukommission belegt (cf. Vasari 363 f.).

Zubauten verdeckt und genügende technische Untersuchungen fehlen: hypothetisch mögen für jede Seite ihretwegen vier Ellen abgezogen werden, wodurch sich eine wahrscheinliche Gesamtsumme ergibt. Darnach bleibt die Saalwand jederseits in einer Länge von 38 Ellen frei. Bei der schon festgestellten Höhe von 17 Ellen verhalten sich die Seiten der Malfläche wie $1:2^1/_4$, das heißt die näherungsweise festgestellten Proportionen der für die Bemalung in Betracht kommenden Wandfläche entsprechen genau denen des gewonnenen Rekonstruktionsresultates.[70]) —

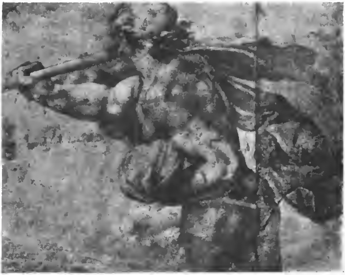


Fig. 99 Kopie nach den Figuren O und P (Albertina)

Das Resultat repräsentiert entwicklungsgeschichtlich ein höchst merkwürdiges Übergangsstadium und rechtfertigt die Einschätzung der Bedeutung des Kartons durch Vasari und seine Nachfolger.

Das Hauptproblem, das hier aufgegriffen war: mit Wahrung, ja gegenüber der Vergangenheit in bestimmter Beziehung ungeahnter Steigerung der Durchbildung der Einzelformen im Sinne klarer, plastischer Wirkung die größtmögliche Bewegung in der Einzelfigur und in einer Figurenmasse darzustellen, war in einer Weise gelöst, die nicht zu über-

[70]) Die oben gegebenen Abzugsdistanzen erheben natürlich keinen Anspruch auf absolute Gültigkeit und wollen nur ein Vorschlag sein: man kann sich, wenn man noch die beiden Türen berücksichtigt, beliebig den trennenden Mittelteil breiter denken als es oben geschieht, und dafür ebensoviel Ellen an den Seiten zur Bildfläche hinzunehmen. — Die Hauptsache ist, daß die Wandgliederung eine Einschränkung der vorhandenen Fläche in der Längenausdehnung notwendig forderte und daß, wenn dies berücksichtigt wird, die gewünschten Proportionen sich unschwer ergeben.

bieten war. Das konnte nur durch die Aufgabe des einen Gliedes der versuchten Kombination, durch Auflösung der plastischen Einzelform geschehen.

Die Untersuchung, wie die Erscheinungsform der beiden zu Grunde liegenden Prinzipien, die Wiedergabe der menschlichen Gestalt und die Art der Verbindung mehrerer, die Komposition, mit der Vergangenheit zusammenhängt, wie sie in der Zukunft aufgenommen und umgebildet wird, verspricht die wichtigsten Aufschlüsse über die Entstehung des „römischen Stiles".

Aber die Verfolgung solcher Fragen würde ein Hinausgehen über den Rahmen einer kritischen Detailuntersuchung bedeuten, deren Aufgabe erfüllt ist, wenn sie eine geschlossene Materialgruppe so weit bearbeitet hat, daß das Resultat ein Objekt der allgemeinen Forschung zu bilden geeignet ist, die dasselbe unter höheren Gesichtspunkten zu betrachten hat, wie sie in den einleitenden Worten angedeutet wurden.

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

BEIBLATT ZUM BAND I 1907

MIT 12 ABBILDUNGEN

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn

INHALTSVERZEICHNIS

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

1907 ▫ Heft I.



Fig. 1 Römische Landschaft mit Architekturen. Stukko, Rom, Termenmuseum

Über antike und moderne Kunstfreunde

Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde

Eine der markantesten Erscheinungen des modernen Lebens bildet das Assoziationswesen. Was ist die Triebfeder hierbei, woher kommt der zwingende Anstoß dazu? Die nächste Auskunft lautet: die Interessengemeinschaft. Eine Anzahl von Leuten entfaltet die gleiche Tätigkeit, folgt den gleichen Bestrebungen, und man glaubt sich selbst zu nützen, wenn man das gleiche Ziel mit vereinten Kräften zu erreichen trachtet. Aber es ist noch eine Zweites dabei. Diejenigen, die sich zu einem bestimmten Zwecke vergesellschaften, glauben damit nicht allein sich selbst, sondern auch der Gesamtheit zu nützen, indem sie gleichsam in einer Art von Arbeitsteilung innerhalb der Gesamtheit eine bestimmte Aufgabe erfüllen. Der nackte Egoismus kann niemals Gesellschaftsprinzip sein; es gibt zwar Gesellschaften, die ihn äußerlich zu vertreten scheinen, aber es muß ihnen doch eine innere Notwendigkeit innewohnen, denn sonst wären sie eben unmöglich: die durch sie überall gefährdete, nirgends geförderte Gesamtheit würde sie gar nicht aufkommen lassen.

Nun gibt es anscheinend nichts Privateres, Subjektiveres, Egoistischeres als den Kunstfreund. Namentlich wenn er (was aber heute, wo wir öffentliche Sammlungen besitzen, nicht notwendig zum Begriff des Kunstfreundes gehört) zugleich als Sammler auftritt. Er sammelt ausschließlich nach seinem subjektiven Geschmack und ausschließlich für seinen privaten Genuß. Aus Höflichkeit läßt er allenfalls einige Freunde gelegentlich daran teilnehmen. Es gibt zwar auch Kunstfreunde, die ihre Sammlungen gelegentlich größeren Kreisen des Publikums zugänglich machen, aber diese Kunstfreunde bilden eine Ausnahme und diese Gelegenheiten ebenfalls. Zum Wesen des Kunstfreundes gehört eine solche Öffnung der privaten Kunstsammlungsräume jedenfalls nicht.

Und nun haben sich auch die Kunstfreunde assoziiert. Eines Beweises dafür bedarf es nicht, denn ich könnte sonst nicht die Ehre haben, heute zu dieser Versammlung zu sprechen. Gewiß sind die Kunstfreunde durch ihre gemeinsamen Interessen in diese Gesellschaft zusammengebracht worden; aber dadurch allein, daß sie sich vergesellschafteten, verkünden sie eo ipso, daß sie die Kultur ihrer kunstfreundlichen Interessen zugleich als eine förderliche für die Gesamtkultur ansehen. Dem Kunstfreunde

muß eine bestimmte Rolle im Haushalt der Gesamtkultur zugewiesen sein. Der Kunstfreund muß unter den heutigen Kulturverhältnissen eine bestimmte Mission zu erfüllen haben. Worin besteht diese Mission? Es schien mir an die Zeit, diese Frage einmal ernstlich aufzuwerfen und ihre Lösung zu versuchen. Ob mir der Versuch geglückt ist, werden Sie zu entscheiden haben; doch erbitte ich mir von vornherein jenes billige Maß von Nachsicht, auf das ein jeder erste Versuch Anspruch erheben darf.

Zu allererst haben wir eine Vorfrage zu lösen: Was ist ein Kunstfreund? Dem Wortlaute nach wäre es jeder, der zu der bildenden Kunst in irgendeinem freundlichen Verhältnisse steht; doch damit wäre der Kreis offenbar viel zu weit gezogen. Z. B. gibt es zahlreiche Arbeiter, die die volkstümlichen Vorträge über bildende Kunst besuchen und damit zweifellos ihre Kunstfreundlichkeit beweisen; aber unter die „Kunstfreunde" wird man sie darum noch nicht zählen. — Das Prinzip, das man gewöhnlich zugrunde legt, wenn man die Menschen nach ihrem Verhältnisse zu der bildenden Kunst bezeichnen will, ist dasjenige von Angebot und Nachfrage, Produktion und Konsumtion, man scheidet hiernach die produzierenden Künstler von den konsumierenden Laien. Aber auch dieses Prinzip versagt bei den Kunstfreunden: wir sehen in dieser Gesellschaft Künstler und Laien nebeneinander. Nicht die Produktion ist es, die die Kunstfreunde interessiert, denn dann gäbe es darunter keine Laien; aber auch nicht die Konsumtion, wenigstens nicht die Konsumtion der aktuellen, modernen Kunst von heute, denn sonst gäbe es unter den Kunstfreunden keine Künstler, ebensowenig als man in einem Konsumverein Viktualienhändler finden wird. Was also die Kunstfreunde charakterisiert und zu einer Gesellschaft zusammenführt, kann weder die moderne Produktion als solche, noch die Konsumtion, d. i. das Genießen moderner Kunstwerke sein, sondern ein Drittes. Und welches dieses Dritte ist, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Titel der Vorträge überfliegt, die bisher in dieser Gesellschaft von Kunstfreunden gehalten worden sind.

Die Themata dieser Vorträge sind also ausschließlich aus der sogenannten alten Kunst geschöpft, d. h. aus der Kunst, die nicht die moderne ist. Wird also das Wort „Kunstfreund" strenge als Terminus technicus angewendet, so kann es sich bloß auf einen Schätzer der alten Kunst beziehen. Dem Kunstfreunde handelt es sich um Konsumtion, aber um Konsumtion alter nichtmoderner Kunstwerke, und darum kann auch ein ausübender Künstler, der ja immer ein moderner sein muß, Kunstfreund, d. h. Kunstkonsument sein.

Hier scheint sich sofort die Frage aufzudrängen: wie verhält sich der Kunstfreund zur modernen Kunst? Durch eine sofortige Hereinziehung dieser Frage würden wir aber die Abwicklung unseres eigentlichen Themas komplizieren und verwirren, es ist dies auch nicht nötig und ich beschränke mich daher bloß auf die Konstatierung der Tatsache, daß die Kunstfreunde im allgemeinen der modernen Kunst durchaus nicht das Gefühl der grundsätzlichen Abneigung entgegenbringen; ich sage: einer Tatsache, denn sie ist unwiderleglich, bewiesen durch den Umstand, daß dieser Gesellschaft von Kunstfreunden auch eine Anzahl moderner Künstler angehört, die doch nicht selbst ihre Existenzberechtigung verneinen würden. Auf das Verhältnis werden wir übrigens später noch zurückkommen.

Die Kunstfreunde haben also die Mission, die alten, nichtmodernen Kunstwerke, soweit sie auf uns gekommen sind, in beständiger Wertschätzung zu erhalten. Die Frage aber, die wir uns nun zu beantworten haben, geht dahin, inwieferne die Kunstfreunde mit der Erfüllung dieser Mission zugleich ein öffentliches Interesse der Gesamtkultur befriedigen.

Diese Frage ist, wenn man sie auf überzeugende Weise beantworten will, nach der heutigen Organisation unseres Denkens nur auf historischem Wege zur Lösung zu bringen. Gibt es in der Geschichte nicht noch andere Zeiten, in denen Kunstfreunde nach der Art der heutigen existiert haben, und mit welchen begleitenden Umständen ist die Erscheinung der Kunstfreunde damals ebenso wie heute verbunden gewesen? Diese begleitenden Umstände allein könnten uns dann den Schlüssel an die Hand geben, um die Notwendigkeit klar zu erschließen, der die heutigen Kunstfreunde mit ihrem Gebaren bewußt oder unbewußt gehorchen. Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen.

Von der Schwelle des XX. Jhs. vermögen wir das Auftreten von Kunstfreunden eine stattliche Reihe von Jahrhunderten zurückzuverfolgen, bis in das XV. Jh.

Eine nähere Untersuchung dieser Erscheinungen ergibt aber bald das Resultat, daß, je weiter zurück, in desto höherem Maße die jeweilige moderne Kunst von den Kunstfreunden Berücksichtigung neben und mit der alten Kunst gefunden hat. Lorenzo Magnifico im XV. Jh. kannte neben der florentinischen Renaissance seiner eigenen Zeit bloß die Antike; namentlich in Deutschland sind noch im XVI. Jh. die großen Sammler wie die Fugger, mehr Mäcenaten der zeitgenössischen Kunst als Bewunderer des Alten. Bei Rudolf II. ist das schon etwas anders und im XVIII. Jh. begegnen wir schon einer sehr vorgeschrittenen Diffe-

renzierung in den Neigungen der Kunstliebhaber, bis sich endlich gegen Ende des XIX. Jhs. die Verhältnisse, wie wir sie heute vor Augen haben, herausgebildet haben; eine verhältnismäßig strenge Trennung zwischen der modernen Kunst, die man mit größerem oder geringerem Interesse als das unvermeidliche Geschick des Tages hinnimmt und konsumiert, und der alten Kunst, der man einen eigenen Tempel einrichtet, die man um ihrer selbst willen, nicht um des vorbildlichen Wertes für die moderne Kunst willen verehrt. Die Kunstfreunde vom XV. bis XIX. Jh. sind hiernach die bloßen Vorläufer der modernen, nicht qualitativ und quantitativ von diesen verschieden; so interessant ihr Studium an sich sein mag, so würde uns dasselbe in unserer Frage nicht fördern, denn als im letzten Grunde durchaus gleichartig mit uns würden sie uns keine Handhabe zu fruchtbringenden Vergleichen bieten. Wir verlangen vielmehr nach der vergleichenden Betrachtung von Kunstfreunden, die mit den modernen in gar keinem direkten Zusammenhange stehen und daher aus ganz anderen historischen Voraussetzungen hervorgegangen sind. Sollten dort trotzdem gewisse mit den heutigen übereinstimmende Begleiterscheinungen zu konstatieren sein, dann hätten wir das Gesuchte gefunden. Gibt es aber solche in der Geschichte noch hinter dem Mittelalter zurückliegende Kunstfreunde? Ja, es gibt solche, und man ist auch längst auf sie aufmerksam geworden und auf die zahlreichen Züge, die ihnen mit den heutigen Kunstfreunden gemeinsam sind. Ihre Zeit aber fiel in den Beginn der christlichen Zeitrechnung, ihre höchste Entwicklung in das I. und II. Jh. der römischen Kaiserzeit, von Augustus bis zum Ausgange der Antonine. Natürlich haben auch diese antik-römischen Kunstfreunde ihre Vorläufer in den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeit gehabt; was aber für uns das wichtigste ist, wir sehen nicht allein ihre Herkunft — diese kennen wir auch von den modernen Kunstfreunden — sondern auch ihr allmähliches Ende — dieses vermögen wir natürlich von den modernen Kunstfreunden noch nicht abzusehen.

Ich muß mich darauf beschränken, nur einige Züge aus dem Leben und Treiben dieser antiken Kunstfreunde anzuführen, soweit als es eben nötig ist, die Verwandtschaft dieser Zustände mit den heutigen zu demonstrieren.

In dem Plane, den Vitruv zu Augustus Zeit für das Haus eines vornehmen Mannes zeichnet, ist auch ein Gemach für die Gemäldegalerie vorgesehen; von Glyptotheken hören wir bei anderen Gelegenheiten. Aber auch kunstgewerbliche Objekte wurden damals eifrig gesammelt: insbesondere Metallarbeiten, weil man sie als Prunkgeschirr verwenden konnte. Besonders häufig werden Arbeiten aus Silber und aus Bronze erwähnt, namentlich die sogenannten korinthischen Bronzen. Und unter allen diesen Sachen wird nicht ein einzigesmal ein modernes erwähnt; die Meister, deren Name in der Regel genannt wird, sind vielmehr lauter alte, aus der archaischen und klassischen Zeit der griechischen Kunst; besonders häufig Polyklet, Myron, Phidias von den Bildhauern, Polygnot, Apelles unter den Malern. Und je älter das Stück, desto höher wurde es in der Regel geschätzt. Quintilian fiel es auf, daß einzelne den altertümlichen Werken des Polygnot größeren Wert beilegten, als den Bildern des Apelles, und erklärte sich das aus einer Art von Kennerkoketterie, wie sie bekanntlich auch heute vorkommt. Auch Silberarbeiten, deren Reliefs recht abgenutzt und abgegriffen waren, fanden höheren Anwert als tadellos erhaltene, weil man diese für jünger ansah.

Die unvermeidliche Begleiterscheinung solcher Zustände ist natürlich der Kunsthandel. Denn den römischen Kunstfreunden mußten ja die Sachen zum größten Teile aus Griechenland und aus dem griechischen Orient zugebracht werden; wir begegnen ihren Namen zwar nur vereinzelt, aber Horaz hat uns von einem solchen ein recht anschauliches Bild entworfen. Dann bedurfte man reisender Agenten, wie Verres ihrer zwei besessen hat, zwei Griechen, die er seine Spürhunde geheißen hat.

Eine unvermeidliche Folge des Kunsthandels sind aber die Fälschungen und von solchen wird uns vielfach berichtet. Daß man Kopien fertigte und als solche verkaufte, unterlag natürlich keinem Bedenken; aber auf diese Kopien wurden häufig die Namen der berühmtesten alten Meister gesetzt. Und da begegnet uns eine Bemerkung beim Fabeldichter Phädrus, an einer Stelle, wo er gerade von solchen Fälschungen spricht: „So sehr begünstigt der hissige Neid mehr das Alte, als das Gute der Gegenwart.“ Diese ausdrückliche Anerkennung des Zeitgenössischen, Modernen ist eine ganz vereinzelte in der damaligen Literatur, sie hört sich an, wie die Klage manches modernen Kunstproduzenten, der auch nicht recht einsieht, warum man seine Sachen nicht so hoch schätzt und bezahlt wie die alten, und der es auf Neid zurückzuführen geneigt ist.

Ein Kunstfreund, d. h. ein Schätzer alter Kunstwerke, ist natürlich nicht zu denken ohne eine bestimmte Kenntnis der alten Sachen, was man als Kennerschaft bezeichnet. Und von dieser ist natürlich sehr häufig die Rede; und wie heute gab es schon damals sehr verschiedene Grade solcher Kennerschaft,

von einer wirklichen und wohl begründeten bis zu einer rein eingebildeten.

Sehr vernünftig definiert Dionys von Halikarnaß die Aufgabe des Kenners: er hat die Meister zu bestimmen und Kopien von Originalen mit Sicherheit zu unterscheiden. Und das trauten sich wohl auch die meisten damaligen Kunstfreunde zu, aber sehr häufig mit geringer Berechtigung, weshalb sie von den Schriftstellern verspottet wurden. Solche zweifelhafte Kenner konnte man daran erkennen, daß sie mit Vorliebe den Wert der Kunstwerke taxierten, über das Technische sprachen, wie denn überhaupt das Material in den meisten Fällen immer beim Kunstwerke mitgenannt wurde; dabei warfen sie mit Schlagwörtern herum, die heute nicht minder im Schwange sind: harter Guß, Mischung der Bronze, Konturen, Farbenauftrag, Schattengebung, Proportionen u. dgl. Es gab solche, die die Mischung der Bronze am Geruche erkennen wollten, und derlei ist mir in meiner eigenen Praxis ebenfalls schon begegnet. Es fiel schon damals auf, daß bei den alten Kunstwerken soviel über das Alter, die Seltenheit, das Material, dann gewisse berühmte Vorbesitzer gesprochen wurde; dagegen nichts über den absoluten Kunstwert. Ein berühmter Meistername und ein hoher Preis: darauf flogen die Sammler. Das Köstlichste in dieser Hinsicht ist die bekannte Schilderung des Trimalchio, eines reichen Emporkömmlings, der sich als Kunstfreund gebärdet, bei Petronius.

Dabei ist freilich zu bedenken, daß das eben nur Auswüchse waren, die eben besonders auffielen, und daher sind gerade solche Auswüchse uns von den sensationssüchtigen und stets zur Übertreibung geneigten Schriftstellern überliefert worden. Dahinter aber steckt ein sehr berechtigter Kern, der eine überaus charakteristische und durchaus ernst zu nehmende Seite des damaligen antiken Kulturlebens darstellt. Diese Erscheinung ist den Forschern längst aufgefallen, und man hat sie zu erklären gesucht. Den Schlüssel dazu glaubt man gefunden zu haben in einigen gelegentlichen Äußerungen von Schriftstellern des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, Plinius und Petronius, in denen die zeitgenössische, damals moderne Kunst zugunsten der alten Kunst der klassischen Griechen kritisiert wurde. Man schloß daraus: die gebildeten Kunstfreunde hätten eingesehen, um wie vieles die alte klassische Kunst die spätere Verfallskunst — wie man sie nannte — überragte und hätten daher ausschließlich der alten Kunst ihr Interesse zugewendet. Diese Anschauung ist aber jetzt als irrig erwiesen.

Erstens ist das Interesse der Gesellschaft der früheren römischen Kaiserzeit zur bildenden Kunst keineswegs ein schwächeres gewesen, als zu irgendeiner anderen Zeit. Wir besitzen ja gerade für dieses Jahrhundert die Möglichkeit, die Rolle, die die bildende Kunst im Leben der damaligen Römer und Griechen spielte, und zwar nicht allein im offiziellen Staats- und Kulturleben, sondern im intimen Privatleben, das frei ist von künstlichen Steigerungen aus Repräsentationsabsichten, genauer kennen zu lernen: an den Überresten von Pompeji. In diesen Ruinen und den Objekten, die man aus ihrem Schutt herausgegraben, tritt uns bekanntlich ein Kunstsinn entgegen, der in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit, soweit wir sie kennen, nicht seinesgleichen hatte: alles was innerhalb der Hauswände dem darin Wandelnden unter Augen kam, mußte einen bestimmten charakteristischen Stempel künstlerischer Behandlung verraten, angefangen von der Wandbekleidung bis herab zum Küchensieb, dessen Löcher zu immer neuen und abwechslungsreichen Mustern zusammengestellt waren. Und die Gesellschaft mit so unerhörtem Kunstbegehren soll sich gegen das zeitgenössische Kunstschaffen, das alle diese unentbehrlich scheinenden Dinge hervorbrachte, teilnamslos, je ablehnend verhalten haben? Unmöglich.

Aber es wäre immerhin denkbar, daß dem gebildeten Kunstfreund alle diese Herrlichkeiten der römischen Kaiserzeit gegenüber den Werken der klassischen Zeit an Kunstwert um bedeutendes zurücktraten, und man hat auch seit Winckelmann bis vor kurzem in den Kunstwerken der römischen Kaiserzeit lediglich Wiederholungen, und zwar immer matter und schwächer werdende Wiederholungen klassischer Vorbilder erblickt. In dieser Anschauung ist jedoch seit einigen Jahren ein entschiedener Wandel eingetreten. Eine genaue Untersuchung der Kunstdenkmäler aus der Zeit des Augustus bis zu den Antoninen hat ergeben, daß diese Denkmäler sich zu denjenigen der vorangegangenen klassischen Kunst ganz ähnlich verhalten, wie unsere modernen Kunstwerke zu denjenigen der Renaissance. Es wurde eine Entwicklung festgestellt, die von Phidias und Polygnot über die Künstler des alexandrinischen und sodann des Diadochenzeitalters bis zu denjenigen der ersten zwei Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit und darüber hinaus führt. Die Kunst der römischen Kaiserzeit wird aber hierbei mit der modernen in Parallele gestellt; von einer Seite, die sich um die Aufhellung dieses Verhältnisses bahnbrechende Verdienste erworben hat — Prof. Wickhoff in Wien — wurde diese Kunst sogar schlankweg als Impressionismus bezeichnet, der nun freilich nicht in Bausch und Bogen mit dem modernen zu verwechseln ist. Hiermit gewinnen wir schon eine aufklärende Paral-

lele: zweimal in der bisherigen Geschichte der Menschheit ist eine Periode wiedergekehrt, in der das Kunstschaffen von sogenannten impressionistischen Grundsätzen geleitet worden ist: am Anfange der römischen Kaiserzeit und in unserer heutigen modernen Zeit. Und genau in den gleichen Perioden begegnen wir auch der Erscheinung der Kunstfreunde, als der begeisterten Anhänger, Schätzer und Bewunderer der alten Kunst. — Und sowie heute trotz und neben dieser Begeisterung für das Alte um seiner selbst willen die Entwicklung der modernen Kunst ihren ungestörten, unaufhaltsamen Gang geht, ja auch von vielen Kunstfreunden Förderung erfährt, ebenso muß es in der römischen Kaiserzeit gewesen sein: dasjenige, was jeder neue Tag mit sich brachte, war eben das Selbstverständliche, das keiner Erwähnung bedurfte. Aber die Schwärmerei einer Anzahl vornehmer oder reicher Leute für das Alte fiel auf als ein Neues, in solchem Maße früher nicht Dagewesenes (wiewohl natürlich auch im Altertume diese Zustände ihre weit zurückreichende allmähliche Entwicklung gehabt haben mußten, was sich freilich nicht so sehr aus schriftlichen Nachrichten, als aus einer aufmerksamen Betrachtung der Denkmäler nach innerem Gehalt und äußerer Bestimmung entnehmen läßt); und deshalb kommen die Autoren so häufig darauf zu sprechen.

Also die Erscheinung des sogenannten Impressionismus und die Erscheinung des Kunstfreundes als Schätzers der älteren Kunstperiode um ihres Alters selbst willen sind bisher stets Hand in Hand gegangen. Der Schluß liegt auf der Hand, daß im Wesen des sogenannten Impressionismus etwas gelegen sein muß, was in bestimmten, der Zahl und Bildung nach bedeutenden und einflußreichen Kreisen der Gesellschaft das Interesse für das Alte hervortreibt. Welches ist das Wesen des Impressionismus?

Ich habe schon angedeutet, daß man unter Impressionismus eine ganz bestimmte Richtung der modernen Kunst versteht, die streng genommen nicht ohne weiteres auf die parallele antike Phase angewendet werden kann. Ich will daher dasjenige fixieren, was dem modernen Impressionismus und der analogen antiken Entwicklungsstufe gemeinsam ist. Es ist dies ein bestimmter optischer Subjektivismus. — Fürchten Sie nicht, daß ich Sie mit haarspalterischen ästhetischen Auseinandersetzungen behelligen werde. Ich hoffe vielmehr, mich mit wenigen Worten verständlich machen zu können.

An allen Dingen in der Welt, wie sie ja auch die menschliche Kunst nachbildet, sind zweierlei Eigenschaften zu unterscheiden: 1. solche, die den Dingen unter allen Umständen zukommen, ob sie nun von einem menschlichen Subjekte betrachtet werden oder nicht. Das sind die objektiven Eigenschaften. 2. Solche, die ein bestimmtes menschliches Subjekt in einem bestimmten Momente an ihnen wahrnimmt. Das sind die subjektiven Eigenschaften (darunter werden immer auch einige objektive sein, aber nicht alle); dafür immer auch solche, die nicht objektiv den Dingen zukommen, wie z. B. die Beleuchtung. — Eine Kunst, die grundsätzlich darauf ausgeht, die objektiven Eigenschaften der Dinge wiederzugeben, nennen wir eine objektivistische; eine Kunst, die grundsätzlich die momentane Erscheinung der Dinge auf die Netzhaut der Augen eines einzelnen betrachtenden Subjektes wiedergeben will, nennen wir eine subjektivistische.

Die Eigenschaften der Dinge verraten sich in Reizen, die sie auf die Sinne des wahrnehmenden Subjektes ausüben. Diese Reize sind von zweierlei Art: 1. rein optische, das sind die farbigen Eigenschaften, die ausschließlich auf die Augen einen Reiz ausüben; 2. sogenannte taktische, das sind die körperlichen Eigenschaften der Dinge, ihre Ausdehnung und ihre Begrenzung im Raume, die den Tastsinn des beschauenden Subjektes reizen, aber auf Distanz auch durch die Augen vermittelt werden. — Eine Kunst, die die Dinge als rein farbige Erscheinungen zeigen will, nennen wir eine optische; jene andere, die vor allem die Körperlichkeit der Dinge anschaulich machen will, nennen wir eine taktische.

Nun wird man mühelos verstehen, was unter einem optischen Subjektivismus zu denken ist: eine Kunst, die die Dinge darstellen will als momentane farbige Reize eines einzelnen betrachtenden Subjektes. Wer die moderne Kunst kennt, wird diese Definition ohne Schwierigkeit verstehen.

Diesem optischen Subjektivismus begegnen wir, wie gesagt, übereinstimmend sowohl in der Kunst der römischen Kaiserzeit als in der modernen Kunst. Allerdings sind nun gewisse Unterschiede zwischen beiden, bezüglich deren ich mich mit bloßer Andeutung begnügen muß. Die Kunst der römischen Kaiserzeit ist wie die gesamte Antike auf grundsätzlichen Objektivismus bedacht gewesen; nur indem sie die optischen Eigenschaften der Dinge darzustellen getrachtet hat, an Stelle der taktischen, wie sie die vorangegangene altorientalische Kunst und auch noch die klassische Kunst der Griechen bevorzugt hatte, ist die Kunst der römischen Kaiserzeit eine relativ subjektivistische geworden, denn die optischen Reize der Färbigkeit sind bereits an und für sich flüchtiger, subjektiver Art, als die dem Tastsinn unterliegenden der Ausdehnung und Begrenzung. Im Dunkel verlieren die Dinge die Sichtbarkeit,

behalten aber immer die Tastbarkeit. Die mittelalterliche Kunst dagegen, aus der die moderne hervorgewachsen ist, ist bereits in weit entschiedenerem Maße eine subjektivistische gewesen, aber weil sie vor allem auf eine klare Begrenzung der Dinge gesehen hat, muß sie als ein relativer Objektivismus bezeichnet werden. Daraus ergibt sich, daß wir das eigentlich verbindende Moment zwischen der Kunst der römischen Kaiserzeit und der modernen Kunst in der einseitigen Berücksichtigung und Steigerung der optischen, farbigen Eigenschaften der Dinge zu erblicken haben.

Wir kommen nun zur letzten entscheidenden Frage: wie gelangt der optische Subjektivismus dazu, ein Interesse an der alten Kunst zu erwecken, ja dasselbe gebieterisch herauszufordern?

Das Merkmal des optischen Subjektivismus ist eine extreme Willkür in der Behandlung der Dinge, die der Künstler darstellen will. Willkür ist schon die wesentliche Beschränkung auf die optischen Merkmale der Farbigkeit, unter gleichzeitiger Unterdrückung der Körperlichkeit, d. i. der in Höhe und Breite begrenzenden Konturen und der die Ausdehnung in der Tiefe andeutenden Schatten. Willkür ist ferner das raffinierte Hervorsuchen der momentansten, flüchtigsten Erscheinungsformen, z. B. in zufälligen Verkürzungen und Beleuchtungen. Willkür ist endlich, und namentlich, die Vergewaltigung der sinnfälligen Erscheinung überhaupt, nicht allein als Körper, sondern auch als Farbe, die darin liegt, daß die materielle Erscheinung nur mehr bloß als Mittel zur Erweckung von subjektiven Stimmungseindrücken dienen soll.

Die naive Freude an der Erscheinung der Dinge als solcher, die Lust, die in uns die Beschäftigung des Tastsinns und des Gesichtssinns erweckt und die durch Jahrtausende hindurch einen so wesentlichen und je weiter zurück einen desto wesentlicheren Anteil am menschlichen Kunstgenusse gehabt hat, wird nun gewaltsam zurückgedrängt, ertötet, alles auf die Beschäftigung des Denkvermögens und Empfindungsvermögens hin berechnet.

Die kunstfreundliche Betrachtung alter, das heißt nichtmoderner Kunstwerke steht nun zu der geschilderten modernen Willkür in doppeltem Verhältnisse. Einmal in einem positiven, zustimmenden. Sehen wir ein altes Bild an, so spricht es zu uns nicht bloß mit seiner sinnfälligen Erscheinung, sondern allein schon durch sein Alter, und durch dieses rein gedankenhafte Element wirkt es auf unser Gefühlsleben, indem es Stimmung verbreitet. Das wäre an und für sich nichts Neues: es begegnet schon seit dem XVI. Jh., das in Bildern antike Tempel anzubringen begonnen hat, um im Beschauer die Erinnerung an ein längst vergangenes Leben wachzurufen; im XVII. Jh. tritt daneben die Ruinenmalerei in der gleichen Absicht; was die moderne Zeit dagegen charakterisiert, ist der Umstand, daß es gar keines besonderen gewählten Motivs mehr bedarf und daß z. B. das Bild eines einfachen schlichten Wohnhauses des XVIII. Jh. genügt, um Stimmungsgefühle im Beschauer zu erwecken, und in um so höherem Grade vermag dies ein Bild, das schon durch seine äußere Beschaffenheit seine Entstehung im XVIII. Jh. verrät.

Hinsichtlich der Stimmungswirkung, die sie vermittelt, trifft also die liebevolle Betrachtung der alten Kunst, wie sie die modernen Kunstfreunde kultivieren, mit den modernen Kunstbestrebungen, wie sie sich im optischen Subjektivismus verraten, direkt zusammen.

Aber in einer anderen Hinsicht tritt das kunstfreundliche Interesse für die alten Kunstwerke in einen direkten Gegensatz zu den modernen Kunstbestrebungen. Denn an den alten Kunstwerken findet der Beschauer gerade dasjenige, was an den modernen Kunstwerken um jeden Preis zurückgedrängt werden soll: greifbare Körperlichkeit und festhaftende Farbe. Hienach erscheint der Kultus der alten Kunstwerke eine Flucht aus der Willkür, in der alles in flüssigstem Auf- und Abwogen ins Unbegrenzte und Unfaßbare auseinanderstrebt, in das Reich des mehr oder minder Beständigen, Festen und Ruhigen. Und hierin, in dieser Tendenz, sei es nun bewußt oder unbewußt, scheint mir die wahre, wohltätige und fruchtbringende Mission des Kunstfreundes zu liegen.

Gewiß drängt die gesamte Entwicklung auf eine zunehmende Emanzipation der geistigen Funktionen von den körperlichen: das lehrt gerade der Verlauf der Kunstgeschichte in zwingender Weise, dann der Verlauf der Religionsgeschichte und schließlich auch der Verlauf der ethischen Entwicklung in der Politik und im sozialen Leben überhaupt. Aber vor der Verneinung des Körperlichen hat die Entwicklung noch immer Halt machen müssen, denn ohne körperliches Substrat sind auch die seelischen Erscheinungen nicht denkbar. Zwei Seelen leben daher in unserer aller Brust: und die eine, die sich mit derber Liebeslust an diese körperliche Welt und ihre Erscheinungen hält, die ist es, die bei den modernen Kunstbestrebungen zu kurz zu kommen Gefahr läuft. Wer sich an rein sinnfälligen Erscheinungen, wie an begrenzter Form, an Bewegungsmotiven, an satter ruhiger Farbigkeit, an bestimmter Licht- und Schattenwirkung erfreuen will, der muß aus den modernen Ausstellungssälen in die alten Galerien oder in die Kunstkabinette unserer kunstfreundlichen Sammler flüchten.

Ich bitte mich aber nicht mißzuverstehen. Nichts liegt mir ferner, als den Gang der modernen Kunstentwicklung bekritteln zu wollen. Der Kunsthistoriker hat längst eingesehen, daß er nicht, wie einstmal Winckelmann geglaubt hatte, der modernen Kunst ihre Wege vorzuschreiben habe. Ich bin auch überzeugt, daß die Kunst selbst vor dem Äußersten Halt machen wird und Symptome dafür sind jetzt schon zu bemerken. Denn soll das zufällig sein, daß gerade ein Künstler wie Toorop, dem sich mehr als allen anderen das darzustellende Ding rein zu einem Stimmungsmittel verflüchtigt, diesen Dingen äußere Formen verleiht, deren Vorbilder aus der altägyptischen Kunst geschöpft sind, d. h. aus der Kunst, die den diagonalsten Gegensatz zur modernen optisch-subjektivistischen Kunst — den nackten taktischen Objektivismus vertreten hat. Oder wie soll man es erklären, daß gerade in der modernen Dekoration die Linie, d. h. das taktische Grundelement eine so fundamentale Rolle spielt, wenn nicht aus dem instinktiven Bestreben unserer Künstler, die extreme Willkür nach der einen Seite durch ebenso extreme Strenge nach der andern Seite wett zu machen.

Wenn man also bei den modernen Künstlern selbst solche Symptome antrifft, die ein deutliches Bestreben verraten, den Dingen, die sich zu verflüchtigen drohen, wieder festere Gestalt zu verleihen, so wird man dies um so begreiflicher finden bei den Laien, die sich zu dem gleichen Zwecke in die Betrachtung alter Kunstwerke versenken. Das Interesse an der alten Kunst ist zugleich ein Interesse an der Erhaltung der modernen Kunst, der bildenden Kunst überhaupt.

Nur einen Einwand sei mir gestattet noch zur Sprache zu bringen und auf seinen Wert zu prüfen. Man begegnet häufig der Anschauung, daß das moderne Sammlertum nichts anderes wäre, als ein selbstgefälliges Zurschautragen des Reichtums. Man braucht dabei nicht einmal an Protzentum zu denken, das sich vor anderen brüsten möchte; man meint, den Besitzer mache es eben glücklich, daß er sich im Besitze solcher kostbarer, mitunter mit unsinnigen Preisen bezahlter Schätze befindet. Daß dieses Gefühl der Befriedigung über den Besitz bei den Sammlern vorhanden ist, wird auch gar nicht zu leugnen sein, bei den einen mehr, bei den anderen minder, aber es ist immer zugleich gepaart mit jenem mehr oder minder entwickelten idealen Bestreben, in dem ich die eigentliche Mission des Kunstfreundes erblickt habe. Es geht damit eben, wie mit allen idealen Bestrebungen der Menschheit: sie wären nicht, wenn nicht wenigstens ein Körnchen materieller Unvollkommenheit, Selbstsucht, Eigenliebe, dabei im Spiele wäre. Es gibt Beobachter, die einseitig nur dieses Unvollkommene sehen. Wer aber den Dingen recht auf den Grund sieht, wird sich bald überzeugen, daß selbst derjenige, der mit cynischer Offenheit durch sein Sammeln bloß seinem Egoismus zu frönen vorgibt, ob er will oder nicht, einem höheren gemeinnützlichen Zwecke dient: Er erfüllt eben zugleich die ideale Mission des Kunstfreundes.

† Alois Riegl

BERICHTE

Die mittelalterlichen Wandmalereien in Muggia Vecchia



Fig. 2 Kirche in Muggia Vecchia

Das ganze nördliche und östliche Litorale der Adria entlang bis in die Bocche di Cattaro und noch südlicher hat Venedig sowohl Städten und Ortschaften als auch einzelnen Gebäuden eine offizielle venezianische Signatur in einer Uniformität gegeben, die für den zielbewußten Apparat der venezianischen Kolonisationsbestrebungen seit dem XIV. Jh. bezeichnend ist. Trotz aller Mannigfaltigkeit im Detail haben doch die Stadtanlagen, Plätze, die Kirchen und Paläste alle denselben Charakter, wie man es in Italien selbst nie findet, als ob sie nach einer Dikasterialbauordnung entworfen worden wären. Ähnlich mag es sich mit der römischen Reichskunst in den barbarischen Provinzen verhalten haben. Diese dalmatinisch-venezianische Kunst war eine, nach Analogien und zu bestimmten administrativen Zwecken importierte Kunst und deshalb charakterlos und steril, so prächtig sie auch manchmal sein mag und führte deshalb auch nicht zu einer indigenen Weiterentwicklung, sondern machte, nachdem ihre Quellen versiegten, einer großen und andauernden künstlerischen Armut Platz.

Dank der losen Verbindung mit dem älteren bodenständigen Kunstschaffen vermochte diese importierte Kunst aber auch nicht so schnell und so umfassend die älteren Kunstschichten zu beseitigen, wie es sonst überall der Fall war, wo neue Kunstströmungen einer allgemeinen Wandlung im Kunstleben eines Gebietes ihre Entstehung verdankten. Das führte aber einerseits dazu, daß sich in Istrien und Dalmatien zahlreicher und unversehrter Denkmale aus einer Zeit erhalten haben, deren Kunstwerke in anderen Gebieten des Abendlandes, da sich weder eine besondere religiöse noch patriotische Pietät an sie knüpfte (was vor allem für die Denkmale der Völkerwanderungszeit gilt), durch das intensive Kunstleben der Folgezeit beinahe ganz beseitigt wurden, anderseits dazu, daß auch der altertümliche Stil solcher Kunstwerke an der Ostküste der Adria ein Element des Kunstschaffens noch in einer Zeit bildet, in der er anderswo schon längst der Vergangenheit angehörte und vergessen gewesen ist. Wir finden da deshalb oft, daß die Kunst, welche die Statthalter und Kaufleute der Republik aus der Heimat in die küstenländischen und dalmatinischen Kolonien verpflanzten und welche zuweilen die modernste und fortgeschrittenste gewesen ist, die das Zeitalter geboten hat, mit stilistischen Prinzipien und Motiven zusammentrifft, die nicht Dezennien, sondern Jahrhunderte älter sind.

Wohl nicht in dieser zeitlichen Verknüpfung, aber gerade deshalb besonders markant, tritt uns diese zweifache Quelle der mittelalterlichen Kunstübung an der Ostküste der Adria in dem kleinen Kirchlein von Muggia Vecchia entgegen. Der

kleine Bau steht mitten unter den Ruinen der Befestigungen und Gebäude des alten Castro Muglae. Sein Äußeres ist umgebaut in jenem zeitlosen Provinzialstil, den die kichlichen Bauten in Istrien und Dalmatien seit dem XVII. Jh. angenommen haben, nur der Glockenturm hat die alte Gestalt behalten (Fig. 2). Ein Blick ins Innere überzeugt uns jedoch, daß die Modernisierung nur äußerer Natur war und an der alten Anlage wenig verändert hat. Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika, deren Hauptschiff von den Seitenschiffen durch je fünf schmucklose Pfeilerarkaden getrennt wird. Das alte Mauerwerk hat sich im Hauptschiffe bis zur Höhe von 6 *m* erhalten; die vier kleinen Fenster sind alt. Die jetzigen Decken sind neu, vermutlich hatte das Hauptschiff ursprünglich einen offenen Dachstuhl. Das Mittelschiff geht in eine Apsis mit halbkreisförmigem Grundriß über, die Seitenschiffe haben einen geraden Abschluß. Vor dem linken Seitenschiffe steht der Glockenturm; vor dem Mittelschiffe und rechten Seitenschiffe eine Vorhalle von gleicher Tiefe wie der Turm, die durch drei ein Pultdach tragenden Säulen begrenzt wird. Es ist dies eine ähnliche Anlage wie in S. Maria di Pomposa, was uns, da der Bau in Muggia älter sein dürfte und jedenfalls von Pomposa aus nicht beeinflußt wurde, weil er stilistisch viel altertümlicher ist, einen neuen Beleg dafür bietet, daß der im Jahre 1063 beendete Bau des Turmes von Pomposa, vielleicht das Wichtigste, was sich uns an Bauwerken aus der Mitte des XI. Jhs. in Oberitalien erhalten hat, noch auf den Traditionen des „longobardischen“ Stiles der Völkerwanderungszeit beruhte, welchem durch den dritten Bau der Markuskirche im Veneto und bald darauf in ganz Italien durch den neuen Byzantinismus ein Ende bereitet wurde.

Das Merkwürdigste ist nun in S. Maria di Castro Muglae die innere Einteilung der Kirche nach der Sitte und im Stile der Völkerwanderungszeit, die sich fast vollkommen unversehrt erhalten hat und dafür so instruktiv ist, soweit es sich um kleine Bauten handelt, wie S. Clemente in Rom für die altchristliche Zeit. Der Chorraum ist, und zwar bis zur dritten Arkade, also ziemlich weit ins Schiff hinein, auf allen drei Seiten von Chorschranken umgeben, die mit typischen „longobardischen“ dreigeteilten Flechtwerkbändern geschmückt sind. Auch in den Seitenschiffen ist der Altarraum dem Besucherraume gegenüber durch ähnliche Schranken abgegrenzt. Vor den Chorschranken steht an den dritten Pfeiler der linken Arkade anstoßend der alte Ambo. Vier Säulen mit charakteristischen Kapitälen, wie wir sie vom Ciborium aus S. Georgio in Valpollicela vom Jahre 712 kennen (jetzt im Museum von Verona), tragen die Kanzel, deren Brüstung ähnliche kleinere Säulen vorgestellt worden sind. Die mittlere trägt ein Lesepult, dessen Rückseite mit einem Blattornament geschmückt ist, und neben dem auf der Brüstung der Kanzel, korrespondierend mit zwei Säulen, zwei Jünglingsköpfe stehen, bartlos und mit einer Binde in den Haaren. Sie sind ganz flach

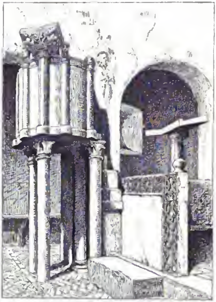


Fig. 3
Kanzel und Chorschranken der Kirche in Muggia Vecchia

gearbeitet, ähnlich wie die „longobardischen“ Reliefs und beweisen so, daß das Verzichten auf materielle Dreidimensionalität in der Kunst der Völkerwanderungszeit nicht etwa nur eine dekorative Mode gewesen ist, sondern dem ganzen Darstellungsproblem zugrunde lag. Zu dem Ambo führen steinerne hohe Stufen. Im Chore selbst steht noch ein Lesepult auf einer einzelnen Säule (Fig. 3).

Schon Jackson sah in der Kirche Spuren von Malereien[1], die nun im vorvorigen und vorigen Jahre

[1]) Dalmatia III 373.

vollständig bloßgelegt wurden. Sie gehören zwei Perioden an. Die älteren — ein hl. Christoph zwischen zwei Frauen auf dem ersten, zwei hl. Frauen auf dem zweiten Pfeiler, im rechten Seitenschiffe, dann ein Bruchstück einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf der Innenseite der Eingangswand, ein Boot mit vielen Figuren unter der letzten rechten Arkade und einzelne Ornamente — erinnern an die Malereien in der Krypta der Gemälde zu zählen ist. Es sind in den Zwickeln der Arkaden im Hauptschiffe die vier Evangelisten, der hl. Zeno, die hl. Katharina und ein hl. Bischof dargestellt. Über diesen Figuren befand sich auf jeder Seite ein in ungleiche Felder eingeteilter Streifen von Darstellungen, von welchen sich die Sendung des hl. Geistes, der Tod, die Grabtragung, die Himmelfahrt Mariens und die Steinigung des hl. Stephan



Fig. 4 Evangelist Lukas und Madonna mit dem Jesuskinde. Wandmalereien in Muggia Vecchia

von Aquileja und gehören jenem Stile an, der im XIII. Jh. südlich und nördlich der Alpen in den angrenzenden Gebieten als eine Verknüpfung des byzantinisierenden italienischen Stiles der ersten Hälfte des XIII. Jhs. mit den neuen gotischen Elementen allgemein verbreitet gewesen ist. Unvergleichlich besser und interessanter sind die Malereien der zweiten Periode, zu denen der weit größere Teil erhalten haben. Derselben Zeit wie diese Malereien gehören auch die stehenden Prophetenfiguren auf dem zweiten, dritten und vierten Pfeiler des linken Seitenschiffes an, von welchen der zweite als Amos, der dritte als Noel bezeichnet sind, dann die thronende Madonna mit dem Jesukinde und der hl. Dominikus unter der dritten rechten Arkade, der letztere an die bekannten Franziskusbilder erinnernd, und schließ-

lich die Ornamente, mit welchen die Innenseiten der Arkaden geschmückt sind (Fig. 4—7).

Man hätte früher diese Malereien einfach als byzantinisch bezeichnet. Für die Altertumsforscher der ersten Hälfte des XIX. Jhs. war ja die ganze mittelalterliche Kunst byzantinisch, man hat eben das Individuelle der Zeiten und Gebiete nicht unterscheiden können und ähnlich verhält es sich auch noch heute mit der wirklich byzantinischen mittelalterlichen Kunst oder der Kunst jener Gebiete oder Perioden, die unter maßgebender byzantinischer Beeinflussung gestanden sind; byzantinisch ist da noch heute „ein Sammelname" für zeitliche und territoriale Erscheinungen, die nicht minder differenziert sind als etwa die romanische und gotische, die italienische und französische Kunst.

Der Stilcharakter der jüngeren „byzantinischen" Malereien in Muggia Vecchia ist sehr prägnant, so daß man ihn kaum verkennen kann, wenn man je seine Eigentümlichkeiten beachtete. Das Baptisterium und die Cappella di San Isidoro in der Markuskirche von Venedig zeigen uns in einer vorgeschritteneren Form denselben Stil. Es war eine charakteristische Eigentümlichkeit des politischen und geistigen Lebens und auch der Kunst in Venedig, daß (ähnlich wie im antiken Rom oder modernen England) an dem Alten mit tief eingewurzeltem Konservatismus länger als anderswo festgehalten und das Neue verhältnismäßig spät aufgenommen, dann aber mit einer beispiellosen



Fig. 5 Evangelist Matthäus und die Grablegung Mariä. Wandmalereien in Muggia Vecchia

Energie und Originalität in den Rahmen der lokalen Entwicklung eingefügt wurde und einen ganz neuen Inhalt bekommen hat.

Der Stil der Mosaiken des Baptisteriums und der Cappella di San Isidoro war im letzten Viertel des Ducento der allgemeine Stil der italienischen Malerei, der sich aus nordisch-gotischen Anregungen und byzantinischen Einflüssen entwickelt hat. Große Künstler, Duccio und Cavallini, haben ihm eine monumentale



Fig. 6 Hl. Dominicus. Wandmalerei in Muggia Vecchia

Form und eine weltgeschichtliche Bedeutung gegeben, doch die Ereignisse drängten sich, wie es in entscheidenden Zeiten der Fall zu sein pflegt, schnell aufeinander und für die Zeitgenossen Giottos und Simone Martinis war dieser Stil bereits beinahe ein Anachronismus.

Doch in Venedig finden wir ihn noch eine Generation später, denn die Mosaiken im Baptisterium und die in der Kapelle des hl. Isidor sind unter dem Dogen Andrea Dandolo entstanden. Man könnte vermuten, daß sie ein Meister geschaffen hat, der zufällig hinter seiner Zeit zurückgeblieben ist, doch ist diese Annahme an und für sich schon unwahrscheinlich in Anbetracht der Wichtigkeit der Aufgabe, um die es sich handelte (die Dogen hatten damals keine wichtigere zu vergeben); so muß sie wohl ganz entfallen, wenn man die Mosaiken näher betrachtet, die keineswegs auf einen Künstler, sondern auf eine ganze Künstlergruppe hinweisen. Bei einer Reihe von venezianischen Altarwerken aus der ersten Hälfte des XIV. Jhs. tritt uns dieser Stil ebenfalls entgegen, entweder ganz unverändert oder in Konkurrenz mit giottesken Einflüssen, die jedoch zumeist auf Einzelheiten beschränkt blieben. Was stilgeschichtlich für diesen Stil bezeichnend ist: die goti-

sche Auffassung des malerischen Problems, die sich in der starken Betonung der plastischen Form äußert, unorganisch verbunden mit der byzantinisch-klassischen Formensprache, bleibt unverändert und bildet die Grundlage einer venezianischen Lokalschule, der ältesten in der Neuzeit, die wir nachweisen und störung des Ortes durch die Genuesen unter Paganino Doria, älter als 1250 können sie ihrem Stile nach nicht sein. Es gab noch ein Denkmal in Istrien, welches mit Malereien in diesem Stile geschmückt gewesen ist, und das war der wichtigste istrianische Kirchenbau jener Zeit — nämlich S. Giusto in Triest.



Fig. 7 Hl. Katharina. Wandgemälde in Muggia Vecchia

deren Bestand wir also bis zur Mitte des XIV. Jhs. verfolgen können.

Dieser Schule gehören auch die jüngeren Malereien in Muggia Vecchia an; der Stil der besprochenen Kunstwerke tritt uns da in provinzialer Vergröbung unverkennbar entgegen. Aus welcher Zeit sie stammen, wissen wir nicht. Einen terminus ad quem bietet die im Jahre 1354 erfolgte Zer-

Der Umbau des Domes von Triest fällt in das dritte und vierte Jahrzehnt des XIV. Jhs. und es ist anzunehmen, daß bei dieser Gelegenheit auch eine neue Ausmalung stattgefunden hat, deren Reste sich erhalten haben. Sie sind leider sehr dürftig, außer einer verhältnismäßig gut erhaltenen Gestalt, nur Spuren von Figuren und einige Ornamente. Diese Fragmente stehen den Malereien in Muggia Vecchia

nahe, doch nicht so nahe, daß wir die Ausmalung der beiden Kirchen als das Werk einer und derselben Werkstatt betrachten können; es verknüpft sie nur dieselbe Schultradition. So sehen wir, daß, wie später regelmäßig, die venezianische Malerei schon in der ersten Hälfte des Trecento in die östlichen Kolonien verpflanzt wurde, wo unter ihrem Einfluß, wie später regelmäßig, eine bis zu einem gewissen Grade selbständige venezianische Provinzialschule entstanden ist.

Der Fortschritt in der Kunst geht in krummen Bahnen wie große Flüsse und oft kommt er in die Nähe der Stelle, die er bereits passierte; in der Kunst der Murancsen scheint der „Baptisteriumstil" nachzuklingen.

Wien Max Dvořák

Der Entwurf der neuen Bauordnung für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien in seinen Beziehungen zur Denkmalpflege.[1]

Der Entwurf der neuen Bauordnung für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien hat einen ungemein lebhaften Widerstreit der Meinungen entfacht und stand durch längere Zeit im Mittelpunkte der öffentlichen Diskussion. Die Zentralkommission, welcher noch vor der Formulierung des Entwurfes die dankenswerte Gelegenheit zur Vorbringung bestimmter, in der Folge auch wirklich berücksichtigter Wünsche gegeben war, darf denselben als einen verheißungsvollen Vorboten einer besseren Zukunft der Denkmalpflege auf dem Wiener Boden begrüßen. Denn die wichtigsten Bestimmungen zeigen sich von den modernen Gedanken des Denkmalschutzes getragen und bezeichnen direkt einen bedeutungsvollen Wandel grundlegender Anschauungen, der wohl einer knappen Erörterung des Wesentlichsten würdig ist.

Schon der vom Magistratssekretär Dr. Madjera verfaßte sehr beachtenswerte Motivenbericht scheut nicht zurück von der nachdrücklichen Betonung der immer lebhafter werdenden Notwendigkeit, jene Beschränkungen der Unantastbarkeit des Privateigentumes geltend zu machen, die das öffentliche Wohl verlangt. Denn es läßt sich nicht bestreiten, daß die Freiverfügbarkeit über den Privatbesitz dort ihre Grenzen finden muß, wo wichtige Interessen der Allgemeinheit in Frage kommen, Schädigung des allgemeinen Wohles oder Behinderung öffentlicher Interessen zu befürchten ist. Daß in ihrer Sphäre die Schönheit des Ortsbildes nicht an letzter Stelle steht, unterliegt gar keinem Zweifel. Natur und Kunst haben der Kaiserstadt an der Donau den Stempel eigenartiger Schönheit aufzuprägen verstanden. In einer großen Anzahl von hervorragenden Bauwerken aller Kunstepochen spiegeln sich die reiche Geschichte und die künstlerische Vergangenheit Wiens, das als einstiger Vorort eines der vier Hauptgebiete der großen, bis tief ins Ungarland hineinreichenden Hüttenorganisation des Deutschen Reiches eigentlich doppelt zum Schutze der besondere Ruhmestitel der Stadt bildenden Bauschöpfungen aller Zeiten verpflichtet ist. Der jetzt mit Macht in den Vordergrund drängende Gedanke des Heimatschutzes, welcher beim Volke durch die Berücksichtigung auch bescheidener Objekte die Wertschätzung des örtlichen Denkmälerbestandes wecken und die Liebe zu den noch lebendigen Zeugen heimatlicher Kultur rege erhalten will, vermittelt die Einbeziehung der ortsgeschichtlich wichtigen Typen, z. B. des bürgerlichen Wohnhauses, bestimmter Anordnungseinzelheiten und seines bei aller Schlichtheit oft der Umgebung glücklich angepaßten, mit ihr verwachsenen Schmuckes, der alten Straßen- und Platzbilder. Es bleibt unbestreitbar eine große Auffassung der Pflicht des Besitzes, wenn die Vertretung einer Großstadt über dem Bestreben nach möglichster Verschönerung des Stadtbildes nicht auf das Recht verzichtet, private Gewinnsucht und den pietätlos unkünstlerischen Sinn einzelner daran zu hindern, daß das Aussehen der Stadt nach Willkür verunstaltet, ihre Denkmale beseitigt oder um ihre Wirkung gebracht werden und daß dadurch die örtliche Anziehungskraft auf Fremde eine empfindliche Einbuße erleide. Weil die architektonische Physiognomie einer Stadt der augenfälligste Gradmesser des guten Geschmackes und der Pietät ihrer Bewohner ist, zeigt die Bedachtnahme auf die Erhaltung der Wiener künstlerisch oder ortsgeschichtlich wertvollen Baudenkmale nicht nur verständnisvollstes Erfassen der modernen Grundsätze der Denkmalpflege, sondern

[1]) Teilweise nach einem Vortrage im Wiener Altertumsvereine am 19. April 1907.

auch das Bestreben nach Wahrung des guten Rufes der Stadt als einer Stätte künstlerisch feinen Empfindens, dem eine gewisse volkserziehliche Aufgabe zufällt.

Es ist ganz außerordentlich interessant, in den Einzelbestimmungen des Entwurfes der neuen Wiener Bauordnung den Umfang der zu schützenden Denkmale und die Art ihres Schutzes näher festzustellen. In den Generalregulierungs- und Bebauungsplan sind nach § 2, lit. f einbezogen die Bau- und Naturdenkmale, deren Erhaltung aus künstlerischen, geschichtlichen oder naturgeschichtlichen Rücksichten oder aus Rücksichten auf landschaftliche Schönheit oder Eigenart im öffentlichen Interesse liegt. Für die Aufstellung des erwähnten Regulierungs- und Bebauungsplanes wird im § 3, lit. h verlangt, künstlerische und geschichtliche Baudenkmale sowie Naturdenkmale möglichst zu schonen und zur Geltung zu bringen. Hier erscheint für Denkmale jeder Art nicht bloß der öffentliche Schutz gefordert, sondern auch über das durch denselben erzielbare Weiterbestehen hinaus die möglichste Erhaltung der Wirkung im Zusammenhange mit der selbst geänderten Umgebung erreichbar. Als eine ganz besonders wichtige Erweiterung des Schutzgebietes muß die Aufnahme der Naturdenkmale bezeichnet werden, die bei uns zum erstenmal in den Bauordnungsabsichten eines großen Gemeinwesens begegnet; sie ist für eine Stadt, welche mit den Armen einer weit ausgreifenden Entwicklung eine auserlesene Fülle köstlicher Naturschönheiten an ihr Herz zu drücken scheint, und in ihren Erweiterungsplänen mit der Anlage eines Wald- und Wiesengürtels rechnet, von nicht hoch genug anzuschlagender Bedeutung und wird die Erhaltung mancher Dinge fördern, deren eigenartige Erscheinungsformen mit der Wiener Scholle gleichsam verwachsen und charakteristische Kennzeichen bestimmter Stellen geworden sind.

Wie die Arbeit des Forschers sich bemüht, die einzelnen Ereignisse oder Denkmale vom Hintergrunde des gleichzeitigen Lebens, von dem Milieu einer bestimmten Epoche sich abheben zu lassen und im Zusammenhange mit ihren Strömungen und Ausdrucksmitteln zu behandeln, so legt die neue Wiener Bauordnung auch im § 2, lit. g besonderes Gewicht darauf, daß der Generalregulierungs- und Bebauungsplan bei der architektonischen Ausgestaltung von Plätzen und Straßenfronten den Gebäuden in der Umgebung der als erhaltenswert erkannten Bau- und Naturdenkmale die möglichste Rücksichtnahme auf unveränderte Geltung angedeihen lasse. Hier ist von dem Einzelobjekte auf das für die Stadterscheinung so wichtige Straßen- und Platzbild übergegangen, dessen stimmungsvollen und altertümlichen Hauch unsere oft so nüchtern denkende Zeit nicht mehr oder noch nicht genug zu würdigen versteht. Man darf es daher mit besonderer Genugtuung begrüßen, daß § 32, Absatz 2, an öffentlichen Verkehrsflächen die Errichtung von Gebäuden und Veränderungen derselben ablehnt, welche dem durch besondere Vorschriften gegebenen oder aus ortsgeschichtlichen Gründen erhaltenswerten Charakter des Stadtbildes an der betreffenden Stelle widersprechen würden. Im Absatz 4 des § 32 wird der Gemeinde Wien das Recht vorbehalten, für einzelne Straßen oder Plätze oder Teile derselben an die zu errichtenden Gebäude höhere architektonische Anforderungen zu stellen, um dem Straßenbilde einen einheitlichen Charakter zu geben. Auch der im § 3, lit. d niedergelegte Grundsatz für die Aufstellung des Regulierungsplanes, geradlinige Straßenfluchten in übermäßig großer Ausdehnung tunlichst zu vermeiden und bestehende Verkehrswege möglichst zu wahren, dürfte vielleicht noch in zwölfter Stunde dem vollständigen Verschwinden der alten malerischen Straßen — namentlich der inneren Stadt — zum Teil vorbeugen. Man muß es mit dankbarer Genugtuung verzeichnen, daß § 9 der Baubehörde für jene Fälle, in welchen besondere schönheitliche Wirkungen erzielt werden sollen, das Recht gewisser Ausnahmsbestimmungen zuerkennt, womit die Möglichkeit eines größeren Schutzes der Alters- und Stimmungswerte gegeben erscheint. Derselbe wird auch unterstützt durch die im § 100, Abs. 5 und 6 erhobene Forderung, zum Anstrich eines Gebäudes keine grellen, das Auge blendenden Farben zu verwenden und bei Gebäuden, die eine einheitlich zusammenhängende Fassade darstellen, den Anstrich der einzelnen Gebäude nur in einer, die architektonische Wirkung nicht beeinträchtigenden Weise vorzunehmen. Diese Bestimmung kann verhüten, daß ehrwürdige Baudenkmale, über deren Äußeres die Zeit einen stimmungsvollen Hauch gebreitet hat, durch die farbenaufdringliche Nachbarschaft einer neuen Umgebung um den beträchtlichsten Teil ihrer Wirkung gebracht werden; sie soll vielmehr durch ein erträgliches Nebeneinander des Alten und Neuen möglichst gewahrt bleiben. Daß die neue Bauordnung auf eine jede Vernachlässigung des Äußeren ausschließende Erhaltung hinarbeitet, bestätigt die im § 100, Absatz 4 geschaffene Möglichkeit, dem Eigentümer eines Gebäudes, dessen Vernachlässigung am Äußeren die Umgebung auffallend verunziert, die Renovierung aufzutragen. Die Erhaltung alter Baudenkmale wird auch Nutzen ziehen von der im Absatz 9 des § 100 erhobenen For-

derung, daß, falls von einem Gebäude Teile des Verputzes, der Stukkierung, Verzierungen oder andere Bauteile abstürzen, der Eigentümer die ähnlichen noch bestehenden Teile unverzüglich durch einen zur Ausführung oder Versetzung von derlei neuen Arbeiten berechtigten Gewerbetreibenden untersuchen und die bestehenden Mängel beheben lassen solle.

Die Ersprießlichkeit dieser für die Denkmälererhaltung wichtigen Bestimmungen bleibt abhängig von der möglichsten Einwandfreiheit ihrer Umsetzung in die Praxis unter Aufrechterhaltung zwecktunlicher Fühlungnahme mit den staatlichen Denkmalpflegeinstanzen, welche § 32, Absatz 3 ausdrücklich vorsieht. Derselbe verlangt, falls ein Baudenkmal, das in künstlerischer oder geschichtlicher Beziehung bleibenden Wert besitzt, abgetragen, oder in seiner äußeren Gestalt oder inneren Anlage verändert werden soll, vor Hinausgabe der baubehördlichen Bewilligung die Einholung eines Gutachtens der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, das bei der Entscheidung tunlichst zu berücksichtigen ist. Bei tatsächlicher Berücksichtigung dieses Gutachtens wäre eine Grundlage für die Erhaltung des Wiener Denkmälerbestandes geschaffen, welche gewiß den Absichten der Denkmalpflege vollauf entsprechen könnte. Aber erst die im § 45 normierten Bestimmungen über die Einhaltung und Abänderung des genehmigten Bauplanes und das im § 104 in Aussicht gestellte Strafverfahren, daß der Bauherr einen nicht bewilligten oder vorschriftswidrigen Bau oder Bauteil binnen einer festzusetzenden Frist abzutragen beziehungsweise auszuwechseln habe, bieten eine gewisse Gewähr für eine mit Berücksichtigung der oben erwähnten Gutachten erzielbare Bauführung, welche Objekte des Wiener Denkmälerbestandes im Geiste der modernen Denkmalpflege respektiert, ihren Kunst-, Alters- und Stimmungswert möglichst schont und dem Zeugen der Vergangenheit den Beachtungsanspruch für die Zukunft sichert.

Es ist nur selbstverständlich, daß die Bauordnung einer auf altem Römerboden stehenden Stadt bei den Bauführungen mit der Möglichkeit künstlerisch oder geschichtlich wichtiger Funde rechnen muß und die Anzeigepflicht besonders zu normieren hat. Werden bei Vornahme von Bauten oder Abtragungen Funde gemacht, die vom Standpunkte der Ortskunde oder der Münzkunde oder in künstlerischer oder geschichtlicher Beziehung Bedeutung oder Wert besitzen können, oder wird der Bestand solcher Gegenstände oder von Kunst- oder geschichtlichen Denkmalen durch einen Bau oder eine Abtragung gefährdet, so hat nach § 94, Absatz 1, der Bauherr oder der etwa bestellte Bauführer sofort an die Baubehörde die Anzeige zu erstatten und vorläufig für die möglichste Erhaltung des Fundes oder Denkmales Sorge zu tragen, eine Maßnahme, welche die Erreichung des Denkmalschutzes zu fördern geeignet erscheint. Sie vermindert die Verschleppungsgefahr, ermöglicht das Zusammenhalten der Funde und die Erlangung brauchbarer Aufnahmen, falls sich der Zustand der Fundstätte auf die Dauer nicht halten läßt.

Wird der Entwurf der neuen Wiener Bauordnung wirklich verbindliche Norm und die Summe der eben erörterten Bestimmungen in jenem Sinne gehandhabt, der ihre Aufstellung veranlaßt hat, dann hat die Erhaltung des Wiener Denkmälerbestandes einen wichtigen Schritt nach vorwärts getan. Die erhöhte Möglichkeit unveränderter Fortdauer orts- und kunstgeschichtlicher Denkwürdigkeiten, in denen ein Stück Stadtgeschichte und Stadtentwicklung lebt und die Arbeit des Forschers stets neue dankbare Aufgaben findet, ist auch über Wien hinaus von allergrößtem Interesse. Ist doch die Stadtgeschichte in gewissem Sinne als die Biographie eines Gemeinwesens zu betrachten, das in dem Stadtbilde seine baukünstlerische Verkörperung findet. Wie für die Biographie die Porträts mit den charakteristischen Unterschieden der verschiedenen Entwicklungsepochen des Individuums besondere Bedeutung haben, so dürfen die Stadtbilder mit ihrem charakteristischen Denkmälerbestande als Porträts der Stadtindividualität gelten, die im Strome der Zeiten mannigfachen Wandlungen unterliegt. Je größer der Bestand entwicklungsgeschichtlich bedeutsamer Schöpfungen der Vergangenheit, um so abwechslungs- und aufschlußreicher das Bild. Wird für jenes der Kaiserstadt an der Donau all das erhalten, was der neue Bauordnungsentwurf verheißt, dann wird die Denkmalpflege seine Aufstellung allzeit dankbarst als eine hochwichtige Förderung ihrer Arbeitsinteressen einzuschätzen haben.

Wien Joseph Neuwirth

NOTIZEN

Die karolingische Pfalz in Ranshofen

Die vom Korrespondenten PAKEN durchgeführten Grabungen gestatten, wie seinem Berichte zu entnehmen ist, den Schluß, daß sich die Pfalz an der Stelle der jetzigen Pfarrkirche befunden hat und südlich davon die Wirtschaftsgebäude gestanden sind, zu denen der alte aus Tuff gebaute, noch bestehende Ziehbrunnen gehört haben mag.

Das Kloster Monte Merlo bei Tkon auf der Insel Pasman

Ähnlich wie es dank der modernen Malerei heute nicht mehr notwendig ist, wie man einst dachte, bestimmten „heroischen und romantischen" Landschaften nachzureisen, wenn man die Natur künstlerisch genießen will, da jene Eigenschaften der landschaftlichen Schönheit, die den modernen Menschen interessieren und anziehen, nicht an bestimmte auserwählte Motive gebunden sind, ähnlich sind auch die Grenzen durchbrochen worden, an welche durch akademische Theorien über den absoluten „ewigen" Wert bestimmter Kunstperioden und Kunstwerke unser Verhältnis zu den Kunstschöpfungen der Vergangenheit gebunden gewesen ist. Heute kann man eine größere Anzahl der Rompilger, die nach alter Sitte eine „italienische Reise" unternommen haben, im chiostro di San Paolo oder beim Hain der Egeria finden als vor der Laokoongruppe, gewiß nicht nur Leute, die für künstlerische Werte empfindungslos sind und gewiß auch nicht deshalb, weil man die künstlerische Bedeutung der griechischen Skulpturen nicht mehr anerkennen würde: man hat an den alten Denkmalen Qualitäten zu schätzen gelernt, die von dem wirklichen oder vermeintlichen absoluten Kunstwerte unabhängig sind und die an keine kunsttheoretische Vorbildung gebunden in allen Herzen, die künstlerischen Sensationen nicht verschlossen sind, eine Resonanz zu erwecken vermögen. Zu dem kunstgeschichtlichen Werte gesellte sich ein Denkmalwert, der sich mit dem letzteren nicht ganz deckt, der weniger durch historische Erwägungen, als durch die allgemeine künstlerische Kultur unserer Zeit bestimmt wird.

Auch vom Gesichtspunkte dieses modernen Denkmalwertes können unerwartete Entdeckungen gemacht werden, deren eine hier verzeichnet werden soll.

Eine halbe Stunde von dem freundlichen Dorfe Tkon, auf der Insel Pasman, Zara Vecchia gegenüber liegt auf dem Monte Merlo ein verlassenes Benediktinerkloster. Es ist, wie eine Inschrift über dem Seitenportale der Kirche berichtet, im Jahre 1369 erbaut worden, von den Venezianern offenbar, denn venezianische Kunst tritt uns überall entgegen. Die architektonischen Details und die Skulpturen, welche das Kloster und die Klosterkirche schmücken, besonders das prächtige Portal der Kirchenfassade mit einer thronenden Madonna im Tympanon, erinnern an die phantasievollen Werke der Meister, die um die Mitte des Trecento am Dogenpalast gearbeitet haben, und der schöne gemalte Kruzifixus, der sich in der Kirche befindet und aus der Zeit ihrer Erbauung stammt, steht den Bildern des Lorenzo Veneziano nahe. Venezianisch ist auch die Gesamtanlage. Es ist nicht die typische mittelalterliche Klosteranlage, bei der die Gebäude nach einem traditionellen Schema auf Grund eines geometrisch regelmäßigen Gesamtplanes ausgeführt wurden. Das Kloster gleicht eher einem Kastell, doch sind die einzelnen Höfe durch kleine in verschiedener Höhe angelegte Gärten ersetzt. An Stelle des Kreuzganges ist eine Terrasse gebaut worden, wie sie jeder venezianische Patrizier bei seinem Hause hatte. Es ist eine jener märchenhaften architektonischen Anlagen, wie wir sie auf Carpaccios Gemälden sehen können. In der Lagunenstadt selbst, wo der Phantasie der Architekten durch Wasser und Sand bestimmte Grenzen gesetzt wurden, hat sich nichts ähnliches erhalten.

Das wäre an und für sich interessant genug. Und doch bietet der phantastische, efeuumsponnene, hoch über dem Meere schwebende Bau, dessen dem Untergange geweihte Mauern blühende Gärten bergen und dessen weltentrückte und dem Leben verschlossene Räume und Terrassen einen Blick von unvergeßlicher Schönheit über Land und Meer gewähren, noch tausend-

mal mehr als das, was sich in kunstgeschichtliche Analysen fassen läßt. All die, die nach Subiaco oder S. Francesco in Deserto pilgern, mögen die Reise auf den Monte Merlo wagen, die solitudo dieser Klosterruine steht nicht nach jenen berühmten Stätten der Stimmung und Weihe. M. D.

Wiener photogrammetrische Gesellschaft

Vor zwei Jahren feierte die Meßbildanstalt des königlichen Kultusministeriums in Berlin das zwanzigjährige Jubiläum ihres Bestandes. Sie hat in diesen zwanzig Jahren nahezu 11.000 Aufnahmen von 831 Bauwerken ausgeführt und damit ein Dokumentenarchiv von außerordentlicher Bedeutung sowohl für die Denkmalpflege als Kunstgeschichte geschaffen. In Österreich war die Gründung eines photogrammetrischen Institutes schon vor einigen Jahren in Erwägung gezogen, ohne daß sie jedoch erfolgt wäre. Im Mai des l. J. konstituierte sich in Wien eine Gesellschaft für Photogrammetrie, deren Ziele ihr Name besagt. Möge ihr die Gründung eines staatlichen Institutes bald folgen, es gibt viel nachzuholen!

Über die Reproduktionen plastischer Werke

Die Kenntnis der Luftperspektive ist seit dem XVI. Jh. Gemeingut der Malerei geworden: die Körper werden nirgends von harten Konturen umgrenzt; sie sind in eine Umgebung hineingestellt, von der sie abhängig, mit der sie untrennbar verbunden sind; es ist das Licht, das über ihre Ränder streicht, die Luft, die ihren Kontur auflöst oder andere Körper, die mit dem Schatten ihre Begrenzung verbergen und aufheben. Die Maler wissen es, die Photographen haben es von ihnen gelernt; nur die Kunsthistoriker und insbesondere jene, die in ihren wissenschaftlichen Büchern und Tafelwerken photographische Aufnahmen von Plastiken reproduzieren, haben es noch nicht begriffen; sie lassen die Platte abdecken und in den Zinkos, Lichtdrucktafeln usf. erscheinen die Statuen oder Altäre von scharfen Konturen umrissen, indem sie bald aus dem schwarzen Hintergrund heraustreten, bald sich gegen das weiße Papier abheben. Den Künstlern, die jene Plastiken geschaffen haben, geschieht damit großes Unrecht; denn auch sie wußten es schon lange, die Luft und Umgebungssphäre als notwendige Ergänzung ihrer Werke hereinzuziehen. Am deutlichsten wird dies bei Bernini, der stellenweise den Marmor polierte und das Licht als einen die Materie auflösenden Faktor an die so entstandenen Glanzflächen fesselte.

Abgesehen von den oben erwähnten prinzipiellen Gründen, die gegen das Abdecken sprechen, müssen sich notwendig bei der technischen Durchführung Mängel ergeben, die von Übel sind; denn es wird beim Abdecken mit einer Photographie hantiert, die infolge der Umgebungsperspektive niemals eine rein gezeichnete Umgrenzung der Körper erkennen läßt; das Verfahren selbst kann also kein mechanisches, sondern muß ein künstlerisches sein; als solches ist es unzuverlässig, da es von dem Geschick und der Gewissenhaftigkeit des Ausübenden abhängt.

In dieser Art Reproduktionen spricht sich auch eine starke Inkonsequenz aus: die Umgebung wird ignoriert; aber die von ihr abhängigen Licht- und Schattenreflexe auf den Körpern selbst werden wiedergegeben, so daß man sich verwundert fragt, wie denn jene Lichtquelle, die so starke Beleuchtungseffekte z. B. auf der Stirne oder den Knien der Statue hervorbringen konnte, nicht auch dicht daneben den pechschwarzen Hintergrund aufhellen mußte?! Die logische Konsequenz wären doch nur die Umrißzeichnungen des Winckelmann und Clarac.

E. Tietze-Conrat

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

1907 ▫ Heft II.

Stileinheit und Stilreinheit in ihren Beziehungen zur Denkmalpflege

Die Verwirklichung der modernen Grundsätze möglichst einwandfreier Denkmalpflege findet in der von gewissen Kreisen niemals aufgegebenen, bald mehr bald minder nachdrücklich betonten Forderung der Stileinheit und Stilreinheit eine überaus schwer zu bekämpfende Gegnerin. Die mit den Romantikern einsetzende Bewunderung des Mittelalters und seiner Kunstschöpfungen sowie der Betätigungstrieb jenes mächtig wachsenden historischen Sinnes, der auch künstlerische Fragen vom Gesichtspunkte der reinen Wissenschaftlichkeit zu lösen gedachte, haben eine der Erhaltung namentlich unserer kirchlichen Denkmale nicht günstige Auffassung gezeitigt, welche mit der Bevorzugung gewisser privilegierter, nicht gern über das Mittelalter hinausgreifender Stile sich in einer Vernichtung der Werke späterer Kunstepochen auch heute noch gefällt und jede Denkmalerhaltung dem gefährlichen Schlagworte der Stileinheit und Stilreinheit unterordnen möchte.

Die schier unübersehbare Vernichtungsarbeit, welche während des XIX. Jhs. zu immer neuen beklagenswerten Opfern für den Moloch der Nachahmungsnotwendigkeit der mittelalterlichen Stile drängte, hat noch nicht allen zur Denkmälererhaltung Verpflichteten die Augen geöffnet. Das Phantom der stilreinen Restaurierung ist noch immer nicht zu bannen und gleicht einem der gerufenen Geister, die man wohl nur schwer wieder loswerden dürfte. Die empfindlichsten Verluste treffen uns alltäglich besonders bei der rücksichtslosesten Beseitigung kirchlicher Denkmäler der Renaissance-, Barock- und Rokokoepoche in mittelalterlichen Kirchen, für welche mit dem Schein einer weiteren Bevölkerungsschichten einleuchtenden Berechtigung von maßgebenden Persönlichkeiten Stileinheit und Stilreinheit gefordert wird. Da ist es denn doch wohl an der Zeit, ganz unvoreingenommen die Frage zu erörtern, ob wir überhaupt ein Recht haben, an die Denkmälererhaltung mit der Forderung nach Stileinheit und Stilreinheit heranzutreten, wobei zunächst die Denkmäler kirchlichen Charakters und das Verhalten der zu ihrer Erhaltung verpflichteten Faktoren in Betracht gezogen werden, weil auf diesem Gebiete wohl die erhaltungswürdigsten Objekte liegen und eine mitunter nicht unbedenklich durchbrechende Neuerungssucht das Zusammenhalten wertvollen Kunstbesitzes gefährdet.

Immer mehr, wenn auch sehr langsam, weiß sich der oberste Grundsatz der Denkmalpflege „Konservieren, aber nicht Restaurieren" das Verständnis weiterer Kreise zu erobern, die einzusehen beginnen, daß die möglichst lange Erhaltung im ursprünglichen Zustande als Hauptforderung aufgestellt und durchgesetzt werden müsse. Dazu ist freilich eine Erziehung der Nation zum Denkmalschutze, die fast ungezwungen sich einstellende, aber verständnisvoll hochgehaltene Achtung vor dem historisch Gewordenen, die Entwicklung eines Verantwortlichkeitsgefühles jedes Gebildeten für alles vor seinen Augen und ohne seine Gegenvorstellung zugrundegehende alte Kunstgut notwendig. Die Toleranz der Gegenwart und Zukunft wird sich für den Denkmalschutz auf die Formel der vollen Gleichwertigkeit aller geschichtlichen Richtungen im Hinblicke auf die Erhaltungspflicht einigen müssen. Die Gleichwertigkeit hat ja gerade die Kirche in der Praxis so vielfach anerkannt, indem sie die mittelalterlichen Gotteshäuser unbedenklich und ohne Furcht vor der Zerreißung einer als schonenswert betrachteten Stileinheit und Stilreinheit mit Kunstwerken späterer Epochen schmückte und dies durchaus nicht als eine Verunstaltung oder Herabsetzung der Kultwürdigkeit betrachtete. Angesichts dieser für die Kunstentwicklung wohltuenden Toleranz befremdet in hohem Grade die heute von kirchlichen Kreisen oder einzelnen geistlichen Würdenträgern geübte Intoleranz, welche immer noch verlangt, daß man ein Gotteshaus genau in seinem ursprünglichen Stile restauriere und ihm jene stileinheitliche und stilreine Form zurückgebe, die dem ersten Meister vorschwebte und infolge ungünstiger Verhältnisse entweder gar nicht zur Ausführung kam oder unter späteren Um- und Anbauten teilweise zurücktreten mußte.

Als ob wir nicht die Pflicht hätten, unser Gefühl der Pietät für die historische Überlieferung im Schutze der vaterländischen Denkmäler gerade durch das entschiedene Bestreben zu betonen, der Väter Erbe und, was der Zeiten Ungunst und Zerstörung über-

dauerte, den Nachkommen möglichst ungeschmälert und unverändert zu überliefern! Sie sollen Denkmäler bleiben, deren Alterskennzeichen auf den ersten Blick ein Stück Geschichte verfolgen lassen und in ihrer Ursprünglichkeit überhaupt durch nichts aufgewogen werden können. Schmelzen doch die Kirchen mit ihrer verschiedenen Kunstepochen entstammenden Ausstattung, mit ihren Um- und Zubauten zu einem einheitlichen Organismus zusammen, an dessen Ausgestaltung die verschiedensten Generationen lebendigsten Anteil genommen. Die alten nichtgotischen Altäre der Langhausseitenkapellen der herrlichen Stephanskiche zu Braunau a. I. zeigen noch heute, daß der Eifer der Zünfte in der Ausstattung dieses imposanten Gotteshauses durch Jahrhunderte nicht erlahmte. Die Pietät, mit welcher eine Gemeinde an ihrer alten Kirche und ihrer Ausschmückung, an so vielen mit dem Leben und Sterben ihrer Vorfahren verknüpften Ausstattungsstücken hängt und von letzteren Freude und Leid der Vergangenheit, glorreiche Tage und herzbeklemmende Bedrängnis abzulesen versteht, sollte alle unbegründeten Veränderungsbestrebungen einfach unmöglich machen. Wer für die Väterarbeit keine Achtung aufzubringen vermag, begibt sich selbst des Anspruches auf Hochhaltung seiner Werke durch die Nachwelt. Ein Geschlecht, das manch altes Stück des Väterhausrates als besonderen Schmuck seiner Wohnungen hochschätzt und den Nachkommen zu erhalten sucht, sollte keiner einem Gotteshause geltenden Veränderungsabsicht teilnahmslos gegenüberstehen und dem Stileinheitsfanatismus ohne Widerspruch keine neuen Opfer mehr bringen lassen.

Hat doch das ästhetische Dogma des starren intoleranten Stilpurismus mit einem beträchtlichen Teile unseres vaterländischen Kunstgutes erbarmungslos aufgeräumt! Das ganze XIX. Jh. hindurch hat man nicht aufgehört, Renaissanceeinbauten mittelalterlicher Kirchen, Barockaltäre, barocke Kanzeln, Orgelgehäuse und Chorbrüstungen, Rokokokapellen, nichtmittelalterliche Taufsteine, Gestühle, Grabmäler niederzureißen, beziehungsweise zu entfernen und zu vernichten. Die gefühllose Zerstörung so vieler malerischer Reize, mit welcher man eine ganz stilreine Kirche zu gewinnen hoffte und selbst heute noch gewinnen zu können vermeint, reichte der kaum feiner fühlenden Beschaffung eines streng in die Formen des alten Stiles gepreßten Ersatzes die Hand; romanisch und gotisch wurde als alleinkirchlicher Stil proklamiert und was diesen beiden Stilepochen nicht zu entsprechen schien, verfiel der Beseitigung. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes unserer mittelalterlichen Kirchen in voller Reinheit wurde zu dem heute noch nicht aufgegebenen Schlagworte für die beklagenswertesten Attentate gegen das Kunstgut unserer Heimat. Mit dieser kunstmordenden Richtung hat auch die Gegenwart leider noch nicht gebrochen, und wiederholt steht die Denkmalpflege machtlos der Unvernunft angeblicher Stilreinheitsforderungen gegenüber. Heute noch bringen ungezählte Puristen keine Empfindung dafür auf, daß gerade auf dem Zusammenklingen stilverschiedener Bestandteile eines alten Baudenkmales wiederholt sein feinster, eigenartigster Reiz beruhe, den der Geist entschwundener Zeiten trägt und verklärt; die Einschätzung und die Abwägung jener die einzelnen Epochen treibenden Stimmungen und der aus ihnen erwachsenen Bedürfnisse, die in den Denkmalen ihren künstlerischen Niederschlag fanden, erscheinen gar vielen als nebensächliche Dinge. Sie wollen jenen Zutaten, welche für den praktischen Gebrauch späterer Zeiten nötig oder als für die Vervollständigung der Kirchenausschmückung zulässig, ja wünschenswert betrachtet wurden, eine weitere Existenzberechtigung nicht zugestehen und letztere überhaupt nur an die Formensprache der Erbauungszeit binden. Wo dieselbe dem romanischen oder gotischen Stile zufällt, soll bei der Restaurierung jene stilistische Einheit, die ursprünglich vorhanden war oder wenigstens den Absichten des Erbauers entsprochen haben könnte, aber unter späteren Zugaben verschwand oder verdunkelt wurde, nach Möglichkeit zurückgewonnen werden. Dem Restaurator wird zugemutet, daß er sich bemühe, die Aufgabe nach Entfernung der Eindringliage aus späteren Stilepochen möglichst so zu lösen, wie er annehmen müsse, daß der Erbauer sie gelöst haben dürfte.

Es bedarf wohl keiner weiteren Erörterung, ob es heute erreichbar sei, auf Grund eindringlichster Studien Denkmäler in dem Stile, in welchem sie ursprünglich ausgeführt waren, genau zu restaurieren. Die Gegenwart verfügt bereits über genug äußere Routine, um mit Wiederbenutzung des für die alten Teile verwendeten Materiales und mit ängstlich abgelauschter Neubelebung bestimmter Bearbeitungsweisen desselben bei einem, jede Selbständigkeitsregung unterdrückenden, aber auch direkt in Oberflächlichkeit übergehenden Nachbeten der mittelalterlichen Formensprache eine selbst den Fachmann täuschende Angleichung neuer romanischer oder gotischer Teile an den seiner Renaissance- oder Barockzutaten beraubten älteren Bestand zu erzielen. Die ausgleichende Zeit wird, wenn man auch von vornherein von einer Materialangleichung in der Farbe absieht, binnen einiger Jahre selbst die Einheit der Patina wieder herstellen und nicht nur Laien,

sondern auch sogar Fachleute das Neue für alt nehmen lassen. Die Tatsache scheint gewiß dafür zu sprechen, daß, wenn eine volle stilistische Geschlossenheit eines alten Kirchenbaues, in welchem Beigaben späterer Stilepochen von einigen als Einheitsstörungen angeblich schmerzlich empfunden werden, durch Beseitigung derselben und durch einige archaisierende Ausgleichungen erzielbar ist, kaum ernstlich etwas gegen die stilreinen Restaurierungen eingewendet werden könne. Man hält uns vor, daß in dieser Hinsicht im Deutschen Reiche bei mehr als einem großen Kirchenbaue der Vorzeit geradezu Mustergültiges geleistet und durch stilreine Säuberung berühmter Gotteshäuser manches Vorbild der Stileinheit zurückgewonnen sei, gegen deren Zulässigkeit sich daher gar nichts einwenden lasse.

Gegenüber dieser Behauptung muß denn doch nachdrücklichst hervorgehoben werden, daß es wohl kaum als der höchste Triumph und eine der größten Bewunderung würdige Aufgabe unserer Tage betrachtet werden könne, durch Zurückgewinnung oft nüchternster Stilreinheit den Gesamteindruck eines durch Stilverschiedenheit bestimmter Teile besonders wirksamen Baues und seiner Ausschmückung zu vernichten und unseren in seinem Abwechslungsreichtum höchst anziehenden Denkmälerbestand zu schmälern. Schon Tietze hat in seinen sehr beachtenswerten Darlegungen über „die moderne Denkmalpflege" sehr zutreffend bemerkt, daß jede stilreine Restaurierung nur einem bestimmten Stande der Wissenschaft entsprechen kann und zum Teile immer auf einer Hypothese beruhen wird, deren Haltlosigkeit schon das starke Anwachsen historischer Kenntnisse der nächsten Generation dem Spotte und dem Hohne preisgeben kann und wiederholt preisgegeben hat. Selbst der raffiniertesten Nachahmung gegenüber, die man anfangs als eine großartige Leistung anstaunte, wird sich nach verhältnismäßig kurzer Zeit die Empfindung der aus ihr entgegenwehenden Leere oder Schalheit nicht unterdrücken lassen. Mögen auch alle Regeln kunstgeschichtlicher Erkenntnis die Richtschnur der stilgerechten Restaurierung bleiben, so läßt sich doch mit ihrem einem Lippengebete vergleichbaren genauesten Einhalten nicht jene künstlerische Wirkung erreichen, mit welcher der wirkliche Meister in der Handhabung des Stiles seiner Zeit als des bedeutsamsten Ausdruckes ihres monumentalen Gestaltungsvermögens auch die Gesinnung und Kultur seiner Epoche zu verkörpern und trotzdem die lebendigste Beziehung zur einwandfreien Geschlossenheit mit Darbietungen anderer Zeit- und Kunstströmungen zu finden wußte. Was uns an einem Kunstwerke tatsächlich ergreift und zu erheben vermag, ist sicher **nicht das Nachbeten" längst verbrauchter Ausdrücke in einer neuen Zurichtung, nicht das Wie einer Virtuosität in der Handhabung von Formen abgestorbener Kunstepochen** und eine **rein äußerliche Angleichung an ältere Werke**, sondern die Summe selbständiger Gedanken und die Originalität ihrer Vortragsweise, in welcher ein bedeutender Meister vor allem etwas von seiner sich doch nicht ganz des Rechtes freier Betätigung begebenden Persönlichkeit zu bieten versteht. An ihr muß uns mehr liegen als an einem rein äußerlichen Kopieren und einem durch allerlei Mätzchen verblüffenden Nachahmen, dem die Triebfeder innerer Überzeugung und die Möglichkeit einer organischen Fortentwicklung und Vertiefung aus dem Geiste der Zeit selbst fehlen. Seine Anschauungen, Bedürfnisse und Gewohnheiten müssen die Quelle des künstlerischen Schaffens bleiben, das in der peinlichsten Unterordnung unter einen fremden und verbrauchten Stil niemals lebenswahr gedeihen kann.

Wenn wir die Schöpfungen anderer Kunstgebiete betrachten, so zeigt sich, daß man eigentlich nirgends in einer ähnlichen Weise archaisierende Stilreinheit favorisiert. Die Achtung vor unvollendet gebliebenen Dichtungen oder Kompositionen großer Meister hat, wenn auch unbefriedigende Versuche eines gewissen Abschlusses durch Epigonen nicht unterblieben, es doch niemals direkt zu einem Dogma werden lassen, daß die Ergänzung in den Formen einer bereits als historisch betrachteten Kunst auch nur zum Teil eine sehr bedeutsame Aufgabe der Gegenwartskünstler werden müsse. Dichter und Tonkünstler bemühen sich, in ihren Werken soviel als möglich die persönliche Note zur Geltung zu bringen. Wir können uns an einem die mittelalterlichen Formen in Sprache und Strophenbau gelungen nachahmenden Liede ausnahmsweise freuen und die Dichtkunst der Vorzeit ganz außerordentlich hochschätzen, ohne daß wir die Forderung erheben werden, in einem solchen Zurückgreifen die Grundlagen einer lebenswahren Gegenwartskunst zu suchen und in einem durch spätere Einschübe erweiterten Volksliede, dessen Gesamtinhalt heute eine kulturgeschichtliche Einheit bildet, nach Ausschaltung einiger nicht ganz einpassenden späteren Beigaben eventuell empfindbare Lücken des Zusammenhanges durch Nachdichtungen in der ältesten Darstellungsweise auszugleichen. Für ein dem XIV. Jh. entstammendes Gedenkbuch einer Stadt, dessen Eintragungen und Wappenzeichnungen sich auf einigen Blättern Zugaben des XVII. und XVIII. Jhs. beigesellten und in dem selbst die letzten Jahrzehnte nicht auf be-

stimmte Eintragungen verzichtet haben, wird gewiß niemand die Entfernung der Blätter mit den in anderen Schriftzeichen und in anderer Stilisierung gehaltenen späteren Einzeichnungen, den Ersatz durch neue Blätter und auf denselben die Übertragung des in der Stilreinheit abweichenden Inhaltes in die Schrift, Ausdrucksweise und Wappenstilisierung des XIV. Jhs. verlangen. Aber die Entfernung der Barockeinwölbung und die Regotisierung der gleichaltrigen Stadtkirche, der Ersatz wertvoller Barockaltäre durch handwerksmäßige Nachahmung mittelalterlicher Stilreinheit, die Beseitigung reizender Stuckzieraten und der sie belebenden farbenfrohen Malereien zugunsten einer süßlich verwässerten Puppenhaftigkeit der ernsten Feierlichkeit mittelalterlicher Heiligentypen gelten vielleicht in derselben Stadt gleichzeitig als zulässig und sogar erstrebenswert. Wenn aus der berühmten Heidelberger Liederhandschrift oder der Wiener Genesis durch irgendeinen Zufall einige Blätter unwiederbringlich verloren gingen, würde kaum so leicht an einen mit möglichster Treue aus allen verfügbaren Hilfsmitteln herzustellenden Ersatz gedacht werden, weil derselbe die einmal verlorene Einheit doch nicht zurückbringen kann. Was auf anderen Gebieten Takt und billige Einsicht im allgemeinen als ausgeschlossen und vielleicht als Vergehen gegen den Geist eines guten Geschmackes, wenn nicht gar als eine unzulässige Fälschung des Bestandes betrachten, sollte wohl mit der gleichen Peinlichkeit von jenen Stätten, welche direkt der Verkündigung aller Wahrheit — also auch der künstlerischen — gewidmet und heilig bleiben müssen, geradezu ängstlich ferngehalten werden. Denn was die Kirche einmal für die Ausstattung des Gotteshauses ohne Rücksicht auf Stileinheit und Stilreinheit als zulässig betrachtete, kann sie im gegebenen Augenblicke vom Standpunkte der künstlerischen Wahrheit kaum für irgendwie anstößig gehalten haben; sonst hätte sie gegen diese Verwendung gewiß protestiert.

Es ist aber auch vom Gesichtspunkte der künstlerischen Moral eine höchst bedenkliche Sache, wenn jene Kreise, welche vor allem die Hochhaltung der Wahrheit sich zur Pflicht machen, den Künstlern gerade bei der Ausschmückung der Kirchen eine ihrem Wesen vollständig fremde Ausdrucksweise aufnötigen, sie bei bestimmten Erhaltungsaufgaben zur bloßen Kopistentätigkeit zwingen wollen. Vor ganz kurzer Zeit hat Hermann Ehrenberg, Professor der Kunstgeschichte an der Universität in Münster, in seiner frisch geschriebenen Studie „Moderne Denkmalpflege und die Burg Altena" (1907) die Stilreinheits- und Stileinheitsbestrebungen mit ihrer Kopierwut vortrefflich charakterisiert: „In der Schule haut man die Jungen hinter die Ohren, wenn sie abschreiben, in der Wissenschaft und Literatur wird wegen Plagiats eingeschritten, ja es werden schwere öffentliche Strafen erteilt, wenn abgeschrieben wird; in der bildenden Kunst dagegen soll es nicht bloß erlaubt, sondern die höchste Leistung darstellen, wenn fremdes Eigentum geraubt wird." Gewiß können die bösen Folgen eines solchen Systemes, das galvanisierte Leichen nicht mehr in lebendige Organismen umzuwandeln vermag, nicht ausbleiben und werden wie längst schon in der wirklichen Künstlerschaft auch bei den Gebildeten überhaupt zu einer entschiedenen Opposition gegen das Bevormunden und gegen das Hineinzwängen in die spanischen Stiefel historischer Stile führen.

Hat denn die Erlangung des ursprünglichen Zustandes in jener vollen Reinheit, die man dem Planurheber zurechnen zu können vermeinte, tatsächlich widerspruchslos jene begeisterte Anerkennung und aus vollster Überzeugung aufquellende Zustimmung ausgelöst, daß wir die unanfechtbare Gewißheit gewonnen hätten, es sei eines der erhabensten Ziele der Gegenwartskunst, alte Werke im echten alten Stile zu vollenden, von Beigaben späterer Stilepochen zu befreien und in ehemaliger Stileinheit und Stilreinheit neu erstehen zu lassen? Halten wir, da man sich bei uns immer wieder mit Nachdruck auf die allgemein bewunderten Großtaten dieses Purismus in Deutschland beruft, bei einem der monumentalsten Bauwerke dieser Richtung, dem Kölner Dome, in dessen Ausbaue die Begeisterung einer großen Nation eine fördernswerte Tat sah. Ehrenberg wertet ihn a. a. O. höchst zutreffend also ein: „Der Bau wurde zu einem wichtigen Symbole der deutschen Einheitsbestrebungen und aus diesem Grunde möchte man ihn nicht missen. Aber wie steht es künstlerisch? Kann man ihn in dieser Beziehung ebenso rühmen? Man vergleiche die neuen Teile mit den alten! Wie schematisch und trocken sehen jene und wie lebendig und frisch diese aus! Und dabei haben letztere das weitaus höhere Alter. Sie sind eben aus echt künstlerischer Phantasie, jene nur aus abgeleitetem Geiste geboren. Man versteht es, wie der verstorbene Präsident der Londoner Akademie Sir Leighton den Kölner Dom als versteinerte Mathematik bezeichnen konnte. Und nun gar die Türme! Man war so stolz auf die Wiederentdeckung der alten Originalpläne, als sie nach romantisch-abenteuerlichen Irrfahrten auftauchten, und glaubte ganz sicher zu gehen, wenn man sich eng an sie hielt. Eine geometrisch richtige Zeichnung beschert uns aber noch lange nicht die perspek-

tivisch richtige Wirkung, und ein großer Künstler hält sich, wenn es zur Ausführung geht, wohl nie an seine ersten Entwürfe, er probt vielmehr während des Baues immerfort die Wirkung aus, verfeinert ständig die Arbeit. Durch den Wegfall dieser nachfühlenden verbessernden Tätigkeit des eigentlichen Schöpfers ist die Umrißlinie der Domtürme überaus häßlich geworden, sie ist historisch ganz unmöglich." Dies das Urteil eines durch die Ruhe und Unbefangenheit seiner Auffassung bestens bekannten Fachmannes über eine so gern als Vorbild angepriesene Vollendung eines hochbedeutenden mittelalterlichen Bauwerkes, für welche die Verhältnisse im allgemeinen so günstig wie kaum bei einem zweiten lagen! Schien doch das Vorhandensein der Originalpläne, welche dem in der Formensprache des Mittelalters wohlbewanderten Bauleiter gewiß die zuverlässigsten Anhaltspunkte über die ursprünglichen Bauabsichten geben konnten, ein Fehlgreifen nach irgendeiner Richtung geradezu auszuschließen; und trotzdem dieses auch bereits über die Fachkreise hinaus empfundene Unbefriedigtsein mit dem Gesamteindrucke, der nur bis zu einem gewissen Grade die Stilreinheit und Stileinheit als erreicht darstellt, ganz abgesehen davon, daß die erst vor kurzem stattgefundenen bedenklichen Steinabbröckelungen neuer Teile die Güte der Ausführung des alten Bestandes im Vergleiche zu der neuzeitlichen Ergänzung doch recht merkwürdig illustrieren! Jene Gotik, die aus dem alten Kölner Dombestande zu uns spricht, ist eben die künstlerische Gestaltung wirklich vornehmer Gedanken der Erbauungszeit und repräsentiert einen aus dem Zeitfühlen emporgewachsenen höchst lebendigen Organismus, mit welchem irgendein neuer Teil ebensowenig in vollständiger Anpassung verwächst, als man irgend jemandem, dem von Geburt aus irgendein Körperteil, Hand, Arm, Bein u. dgl. fehlt, trotz aller Fortschritte der Chirurgie und Orthopädie ein ganz gleich beschaffenes, in Aussehen und Funktion dem sonst von der Natur gegebenen vollständig gleichwertiges Glied herzustellen vermag. Während die alten Kölner Meister frei aus dem Geiste ihrer Zeit schufen, mußten die Vollender des Kölner Domes den Geist ihrer Zeit verleugnen und ganz in jenem entschwundener Tage aufgeben, ihr künstlerisches Ideal in einem möglichst sklavischen Anschlusse an Gegebenes suchen, das ihnen wahrscheinlich manchmal recht unbequem werden mochte und in ihre Arbeit von selbst den Zug unfreier Befangenheit und Gedrücktheit brachte. So zweifelhaft wie das Lob für die stilgerechte Vollendung des Kölner Domes oder des Ulmer Münsterturmes, das uns heute wohl kaum zum Ausbaue des zweiten Turmes des Wiener Stephansdomes bestimmen würde und erst vor kurzer Zeit noch die Wiederherstellung der Fassade des Meißner Domes energisch, wenn auch vergeblich bekämpfen ließ, kaum anders ist die mehr als fragliche Anerkennung für die Ergebnisse eines zweiten Verfahrens zur Zurückgewinnung angeblicher Stilreinheit und Stileinheit mittelalterlicher Kirchen, nämlich durch die Entfernung nichtmittelalterlicher Altäre, Kanzeln, Orgelgehäuse, Orgelbrüstungen, Oratorien, Grabmäler, Taufsteine, Gestühle und Kirchenbänke. Mit wirklich gemischten Gefühlen durchwandert man heute den Dom zu Bamberg, dessen in den Stilarten so abwechslungsvolle und in allen Einzelheiten feinfühlig zueinander gestimmte Innenausstattung eine an Ruhmestiteln der fränkischen Kirchenfürsten und ihrer Diözesanen überreiche kunstgeschichtliche Urkunde von ganz eigenartigem Werte bildete. Aus ihr hat der in Stileinheit ein wohlgefälliges Werk erblickende Purismus erbarmungslos manch stolze Einzeichnung des Geistes verschiedener Kunstepochen getilgt; manch anziehendes und originelles Werk, das die Freude des Stifters wie des Meisters gewesen und auch die nachfolgenden Generationen noch entzückt hatte, fand nicht mehr Gnade vor den Augen des Stileinheitsfanatismus. Und so gewann man mit der Beseitigung solcher Stücke im XIX. Jh. zwar einen einheitlich wirkenden Dom zurück, aber auch mit Preisgebung so vieler malerischer Details eine anerkannt unangenehm berührende Leere, angesichts welcher in sehr maßgebenden Kreisen schon der Gedanke wieder aufgetaucht sein soll, ob es nicht möglich sei, die noch erhaltenen und zurückgewinnbaren Stücke an ihre ursprünglichen Aufstellungsorte zu restituieren. Gewiß nicht aus dem Grunde, weil man, wie der Denkmalpflege heute immer mit einer gewissen Emphase von manchem um andere Einwände Verlegenen vorgehalten wird, einen Dom zu einem Museum machen, sondern die nach Entfernung früherer Ausstattungsstücke entstandene Leere — wenn möglich — mit den gleichen Mitteln wieder beheben wollte! Daß man heute in Bayern bei Erhaltungsaktionen für Kirchen, deren Bau ins Mittelalter zurückgreift, den Standpunkt pietätvoller Bewahrung ihres ganzen Alters- und Stimmungswertes mit möglichster Beibehaltung der im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Innenausschmückung einnimmt, beweist die überaus gelungene Restaurierung der alten Klosterkirche in Reichenbach. So zeigt sich schon an einigen Beispielen bedeutender Restaurierungsaktionen, bei denen gewiß nach der Lage der Dinge nichts verabsäumt wurde, keines-

wegs die Erreichung jener Befriedigung, die man von der Zurückgewinnung der Stileinheit erhoffte. Heute ist in die Rheinlande, die immer mehr zu einem Gebiete vorbildlicher Denkmalpflege werden, ein ganz anderer Geist der Denkmälerschätzung eingezogen und die Tätigkeitsberichte der überaus rührigen und umsichtigen Provinzialdenkmälerkommission lassen keinen Zweifel darüber, daß für letztere wesentlich andere Grundsätze maßgebend sind, als jene waren, welche den Ausbau des Kölner Domes bestimmten. Die soeben erschienene „Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung" von Wilhelm Schulte (Breslau, 1907) erklärt es (S. 49) als selbstverständlich, daß die „Anbauten des XVII und XVIII. Jhs. von einer Wiederherstellung der Domkirche nicht berührt werden dürfen". Im Königreiche Sachsen illustriert wohl vor allem die so überaus gelungene, ganz von moderner Anschauung beherrschte Vorhalle der berühmten goldenen Pforte in Freiberg i. S. die heute daselbst maßgebenden Prinzipien, die nicht in einem streng mittelalterlich gehaltenen Zubaue die vornehmste Aufgabe der Denkmalpflege erblicken und keineswegs dem Phantom einer als allein zulässig erklärten Stileinheit nachjagen. Und jene Direktiven, welche der um die Erkenntnis der mittelalterlichen Stile hochverdiente Viollet-le-Duc für die Denkmalpflege aufstellte und denen man anderwärts lange Gefolgschaft leistete, gelten bei seinen eigenen Landsleuten längst nicht mehr als das Evangelium der Denkmälererhaltung, von den noch weit rigoroseren Engländern gar nicht zu reden. Selbst in Rumänien beginnt man jene Bestrebungen, die auf Stileinheit und Stilreinheit abzielen, nicht mehr als einwandfrei zu betrachten.

Es ist ganz merkwürdig, daß die Forderung des Purismus sich im letzten Grunde als eine höchst seltsame Entgleisung der Anschauungen der zur Kunst des Mittelalters zurücklenkenden Romantiker darstellt, die trotz aller Begeisterung für die Kunst der Vorzeit durchaus keine Unduldsamkeit gegen nichtmittelalterliche Schöpfungen gepredigt haben. Darüber kann man in Volbehrs interessantem „Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst" (Leipzig 1901) sich ziemlich eingehend unterrichten und ganz sonderbaren Wahrnehmungen gegenüberstehen. Mahnt doch Görres geradezu: Die neue Kunst „ehre alles Alte als schöne historische Monumente, aber wo sie gestalten will, bilde sie in dem eigenen Geiste, damit sie nicht in leere Bestrebungen verrauche". Will denn die Denkmalpflege der Gegenwart überhaupt etwas anderes? Wenn die Achtung für alles Alte verlangt wird, das als geschichtliches Dokument und Zeuge des Lebens der Vorzeit zwar mit größter Pietät hochzuhalten und zu pflegen sein soll, aber nicht in starrbleibender Vorbildlichkeit die Gestaltungsfreude der Gegenwart unterbinden darf, dann ist auch neben romanischem und gotischem Stile Platz für alle wirkliche Kunst von der Renaissance herauf bis ins XX. Jh. Und wenn die das Alte ehrende Gegenwartskunst dort, wo Neugestaltungen, also auch Ersatz für absolut unhaltbar gewordene alte Stücke nötig werden, auf die Bildungen im eigenen Geiste verwiesen wird, damit sie nicht in leere Bestrebungen verrauche, so ist damit der schuldigen Rücksicht auf künstlerische Freiheit und Selbständigkeit Rechnung getragen und mit der Leere der Bestrebungen genau jener Zustand gekennzeichnet, zu welchem stilreine Nachahmung älterer Kunstformen führen muß. Wo man Ehrfurcht für „alles Alte als schöne historische Monumente" forderte, hat man gewiß nicht an den Ausschluß bestimmter Stile — selbst nur bei Gotteshäusern — gedacht. Allerdings hat die Schwäche der Zeit, welche mit dem klassizistischen Ideale brechen wollte, bei der auflodernden Begeisterung für die Großtaten des Mittelalters sich zunächst nicht über die Nachahmung der als wiederbelebbar betrachteten mittelalterlichen Kunst hinausgefunden, deren Formen man nicht nur für die Gotteshäuser als die allein gültigen zulassen zu dürfen glaubte, sondern selbst für manche, erst aus den Bedürfnissen des XIX. Jhs. erwachsene, einen ganz andern Geist atmende Nutzbauten verwendete. Während man aber bei Profanbauten bald das Ungesunde dieser mißverstandenen Nachahmung allmählich erkannte und abschüttelte — allerdings um aus der Scylla des Mittelalters in die Charybdis der Wiederbelebung späterer Stilformen zu geraten und selbst in den Strudel exotischer Kunst sich reißen zu lassen —, setzte sich das ästhetische Dogma von der alleinigen Kirchlichkeit des romanischen und gotischen Stiles, der in seiner vollen Reinheit nach Möglichkeit wieder zur Geltung kommen müßte und zur Zurückgewinnung derselben rücksichtslos mit den Schöpfungen späterer Kunstepochen aufräumen dürfte, mit schier unentwurzelbarer Zähigkeit immer fester und hat heute noch mehr Anhänger, als der uneingeschränkten Erhaltung unseres vaterländischen Kunstbesitzes zuträglich sind.

Wenn nun jenen Männern, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Bewunderungswürdigkeit der Kunst des Mittelalters zurücklenkten und die Wegweiser einer neuen Richtung wurden, eine Feindseligkeit gegen bestimmte Kategorien der

schönen historischen Monumente zweifellos ferne lag und die ausschließliche Zulässigkeit der mittelalterlichen Stile und die Ablehnung der nichtmittelalterlichen Kunstformen in mittelalterlichen Gotteshäusern gewiß nicht als letztes Ziel unduldsamer Stilreinheit vorschwebten, so drängt sich wohl von selbst die Erwägung auf, ob denn irgendeine Veränderung allgemein gültiger Forderungen des kirchlichen Lebens selbst die als Ideal betrachtete Stileinheit mit Beschränkung auf die mittelalterlichen Stile veranlaßt und angeordnet habe. Denn die Praxis der Kirche bestätigt in zahlreichen, dem Mittelalter entstammenden Gotteshäusern und Klosteranlagen, die mit Erweiterungs-, Um- und Zubauten sowie kunstvoller Einrichtung späterer Epochen geradezu Musterkarten der verschiedensten Stile wurden, mit unanfechtbarer Sicherheit die Tatsache, daß die Kirche bis ins XIX. Jh. herauf den Begriff der Stileinheit und Stilreinheit mit der heute beliebten Einschränkung sicher nicht kannte und ohne irgendwelche Zulässigkeitsbedenken die verschiedenen Kunstformen der verschiedenen Epochen nebeneinander anwandte, wenn sie eben nur wirklich Kunst waren und den Anforderungen der Kultwürdigkeit entsprachen. Hätte man Stileinheit und Stilreinheit als Angelpunkte der Errichtung und Ausschmückung der Gotteshäuser überhaupt betrachtet, so wäre ein solches Nebeneinander gewiß unmöglich gewesen, ja vielmehr irgendeine den Reinheitsanspruch ausdrücklich regelnde Vorschrift erlassen worden, die allgemeine Beachtung finden mußte. Es kennzeichnet aber die hohe Einsicht der Kirche, welche wahre und echte Kunst ohne Zeitabgrenzung bei Erbauung und Ausstattung gottesdienstlicher Stätten unvoreingenommen zu Worte kommen ließ, in hocherfreulicher, die Kunsttätigkeit aller Epochen fördernder Weise, daß sie der Umgestaltung älterer Bauten, welche dem Geschmacke späterer Tage nicht mehr zusagten, nicht ablehnend gegenüberstand, sondern eine Anpassung an die geänderte Ausdrucksweise eines wirklich künstlerischen Empfindens gestattete. Für die während der Renaissance-, Barock- und Rokokozeit umgestalteten mittelalterlichen Kirchen, die ihren alten Mauerkörper bei mannigfacher Änderung der Decken-, Fenster- und Portalbildung beibehielten, hat man zur Umgestaltungszeit weder eine Stilreinheit und Stileinheit des Romanischen oder Gotischen noch eine solche der späteren Epochen verlangt, also auch offenbar im allgemeinen gar nicht gekannt und eine darauf abzielende Vorschrift gewiß nicht besessen, deren Außerachtlassung sonst unmöglich gewesen wäre. Wer immer heute seiner Forderung nach ursprünglichster Stileinheit und Stilreinheit in einem durch spätere Zutaten umgeänderten mittelalterlichen Gotteshause Nachdruck verleihen will durch die Berufung auf eine durch viele Jahrhunderte eingehaltene Gepflogenheit der Kirche selbst, kann gerade bei dieser die erhoffte Hilfe nicht finden, da sie bis ins XIX. Jh. herauf die Frage der Stileinheit und Stilreinheit im Geiste der heutigen Auffassung weder durch eine besondere Vorschrift geregelt hatte noch auch praktisch löste.

Die gegenwärtige Schroffheit der Purismusfanatiker, welche spätere Zutaten mittelalterlicher Bauten als beseitigenswerte Entweihungen betrachten, kann demnach die Romantiker ebensowenig als Eideshelfer anführen wie auch die Tradition der Kirche selbst als bindende Richtschnur geltend machen. Denn selbst nur ganz flüchtig gewählte Beispiele aus dem Reichtume ihrer den verschiedensten Stilepochen angehörigen Denkmale bezeugen zur Genüge, daß auch die Kirche die Stileinheit und Stilreinheit nicht als den ersten und hauptsächlichsten Grundsatz des Kirchenbaues und seiner Ausschmückung betrachtete.

Mag auch baugeschichtlich die Schöpfung des christlichen Kirchengebäudes eine Großtat von eminenter Bedeutung sein, so zeugt doch die Skrupellosigkeit, mit welcher verwendbares Material alter heidnischer Bauwerke, namentlich Gebälksstücke und Säulen von durchaus nicht immer gleicher Kapitälsbildung, von ungleicher, oft durch recht primitive Unterlagen ausgeglichener Länge und von mitunter recht verschiedener Schaftbehandlung für die Kircheneinrichtung benutzt wurde, kaum von einer den Kirchenbau der ältesten Zeit beherrschenden Stileinheit und Stilreinheit. Wäre sie Vorschrift gewesen, so mußte sie Anlageschema und Dekoration in gleicher Strenge durchdringen, ja in der letzteren vielleicht noch ausgeprägter als in ersterem zur Geltung kommen. Was über die Ausschmückung der alten, erst am Beginne des XVI. Jhs. durch den berühmten Prachtbau ersetzten Peterskirche in Rom bekannt ist, bei welcher als dem vorbildlichen Baue der Christenheit die Stileinheit und Stilreinheit — wenn sie von allem Anfange gefordert und allzeit hochgehalten worden wären — mehr als anderswo am prägnantesten zum Ausdrucke kommen und am längsten und konsequentesten sich hätte erhalten müssen, läßt gewiß nicht in Abrede stellen, daß in und an diesem ehrwürdigsten Kirchenbaue

Zutaten späterer Stile durchaus nicht ausgeschlossen waren. **Konsequente Stileinheit war diesem Musterbaue überhaupt von allem Anfange nicht in allen Einzelheiten eigen**, da z. B. die Langhaussäulen der korinthischen, die zwei gewaltigen Triumphbogensäulen der jonischen Ordnung zurechneten. Bei Aufrechterhaltung der Forderung der Stilreinheit des ganzen Baues und seiner Ausstattung wäre für die Aufstellung der hochverehrten berühmten Bronzestatue des thronenden hl. Petrus, deren Anfertigung WICKHOFF dem XIII. Jh. zuweist, weder in der altchristlichen noch in der heutigen Peterskirche ein Platz gewesen; glücklicherweise war keine von beiden ein Betätigungsfeld unduldsamer Stileinheit für alle Kirchenausstattungsstücke. Die Kapitäle und Gebälksstücke in der römischen Kirche S. Lorenzo fuori le mura, in welcher die Reinheit des altchristlichen Schemas frühe wie auch in S. Agnese durch Aufnahme östlicher Besonderheiten gestört wird, bieten nichts weniger als Einheit der Behandlung. Die bauliche Weiterentwicklung mancher abendländischer Kirchen im byzantinischen Sinne kann, da sie nicht allgemein durchgreift, wohl kaum die Vorherrschaft einer solchen Stileinheit und Stilreinheit bestätigen, die von allem Anbeginne unanfechtbar feststehen müßte, um die Forderungen des heutigen Purismus nur als Hochhaltung der ältesten Tradition der Kirche erscheinen zu lassen, die sich sogar an der Adaptierung antiker Thermengemächer zu Baptisterien nicht stieß und in der Umwertung heidnisch-mythischer Motive auf christliche Anschauungen, in gleichzeitiger Anlehnung der Baukunst an östliche, hellenische und römische Vorbilder wohl andere Bestrebungen als einseitige Stilreinheit und Stileinheit vertrat. Auch in den nächsten Jahrhunderten kamen letztere durchaus nicht mit rücksichtsloser Beschränkung zum Durchbruche. An das Achteck des Aachener Münsters, für dessen Bau Karl der Große die Prunksäulen aus Rom und Ravenna bezog, fügte die Gotik einen mit Riesenfenstern ausgestatteten Chor; unter der Ausschmückung des Bauwerkes interessieren die als Balustrade gegen den Mittelraum angeordneten stilvollen, soeben von ALBRECHT HAUPT auf Ravenna bezogenen Bronzegitter mit den von antikisierenden Pilastern oder akanthisierenden Rändern eingefaßten Ziermustern, die mit Löwenköpfen gezierte bronzene Feldertür, die im hellenistisch-ägyptischen, schon halb koptischen Stile des VII. Jhs. ausgeführten gebogenen Elfenbeinreliefs der Kanzel, der herrliche romanische Kronleuchter, Ausstattungsstücke, die heute niemand im Aachener Münster missen möchte und bei strikter Festhaltung der Stileinheit und Stilreinheit kaum in demselben belassen dürfte. Den beiden letzteren entsprach es wohl kaum, wenn man für den Altarbaldachin der Markuskirche in Venedig jene unter die hervorragenden Werke altchristlicher Plastik gerechneten zwei Alabastersäulen verwendete, deren wahrscheinlich syrischen Ursprung VON DER GABELENTZ in den Anfang des VI. Jhs. verlegt. Die den verschiedensten Zeiten und Stilen angehörenden Teile der eben genannten weltberühmten Kirche bestätigen doch wohl die Tatsache, daß unsere Vorfahren durchaus nicht die Notwendigkeit empfunden haben können, bei Veränderungen und Hinzufügung von Teilen die Übereinstimmung mit den vorhandenen Stilformen einzuhalten, sondern daß sie solchen Teilen die herrschenden Formen ihrer Zeit aufprägten. In den festländischen Kirchen Unteritaliens wogen bei den schmuckreichen Türpfosten, Türstürzen, Türflügeln und manchem alten Einrichtungsstücke fast ebenso wie bei den Normannenbauten Siziliens auch soviel römische, sarazenische und byzantinische Kunstformen durcheinander, daß man hier schwerlich an die Einhaltung einer Stileinheit und Stilreinheit glauben wird. Dieselbe findet wohl kaum eine Bestätigung in dem der wirklichen Renaissance des XV. Jhs. angehörigen kräftigen Hauptgesimse des im Untergeschosse noch mit antiken korinthischen Granitsäulen besetzten Baptisteriums zu Florenz (XII. Jh.), dessen „wohlgebildete äußere Pilastergeschosse mit Rundbogen im Mittelgeschosse, mit farbigen Streifenlagen in allen Hauptflächen zu den anmutigsten Gestaltungen des toskanisch-romanischen Stiles“ zählen. Die gotischen Zieraten an der Galerie des 1153 begonnenen Baptisteriums zu Pisa können vor den Augen der Stilreinheitsforderer wohl ebensowenig Gnade finden als die Säulen des Domes zu Pisa, die teilweise echte römisch-korinthische und Kompositakapitäle, in den Seitenschiffen und Obergalerien aber bereits neukorinthische Kapitäle mit tierfigurlichen Zutaten zeigen; und doch preist man die Pracht des „von einheitlichem Zuge zusammengehaltenen Innern“. Wenn in den lombardischen Basiliken neben den für den romanischen Stil charakteristischen verzierten Würfelkapitälen sich die mannigfachsten Abwandlungen korinthischer und korinthisierender Säulen- und Würfelkapitäle behaupten konnten, so hat man diese in anderen Stilanschauungen ihre Wurzeln treibenden Bildungen offenbar nicht als Versündigungen gegen die Stileinheit betrachtet.

Da ein Teil unserer Geistlichkeit mit einer sehr schwer behebbaren Unnachgiebigkeit die Zurückführung der durch spätere Zutaten angeblich entstellten mittelalterlichen Kirchen in die Reinheit des romanischen oder gotischen Stiles fordert und beiden

eine bevorzugte Kirchlichkeit zuerkennen will, so drängt sich wohl der Gedanke auf, daß gerade das Herz des kirchlichen Lebens, Rom und seine nächste Umgebung, speziell während des Mittelalters für seine Kirchenbauten Einheit des romanischen, beziehungsweise gotischen Stiles gefordert und in der Ausführung zu vorbildlicher Geltung gebracht haben müßte. Es ist jedoch bekannt, daß eben Rom an der romanischen Bewegung der Baukunst keinen führenden Anteil hat und auch für die Gotik sich nicht sonderlich erwärmte, sondern lange noch mit dem alten Grundrißschema, flachen Holzdecken und offenen Dachstühlen des alten römischen Basilikenstiles sein Anslangen fand und immer noch vorzugsweise antike Säulen verwendete, neben welchen jedoch die zierlichen Säulen einiger römischer Kreuzgänge eine von ganz anderem Geiste durchdrungene Behandlung bieten. Wenn in Spoleto an der Domfassade sich noch antike Elemente in die sonst lombardisch-romanische Gliederung einschieben und die Schauseite der Kirche S. Agostino del Crocefisso aus antiken Zierstücken zusammengesetzt erscheint, während die mächtigen antiken dorischen Säulen und der offene Dachstuhl dieses Gotteshauses auf einen frühchristlichen, an einen altrömischen Tempel anknüpfenden Bau zurückweisen, so spricht dies weniger für Stilreinheit der romanischen Formen als für eine offenbar unbedenkliche Weiterführung antiker Motive. Und die Gotik, als deren einziger Repräsentant auf römischem Boden die wahrscheinlich von den florentinischen Mönchen Fra Sisto und Fra Ristoro erbaute Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva genannt werden kann, fand in Rom selbst dann keine weitere Verwendung, als der päpstliche Hof während des „Exils in Avignon" gerade im klassischen Lande des gotischen Stiles alle Einzelheiten seiner reinsten Verwendung kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Gerade Rom kann eine maßgebende Stelle der Vorbildlichkeit für die Einhaltung der Stilreinheit und Stileinheit des Kirchenbaues in romanischer und gotischer Zeit für sich nicht in Anspruch nehmen; was es aber selbst weder forderte noch praktisch betätigte, hat es auch anderwärts nicht verlangt. Die stets zu Rom in den innigsten Beziehungen stehenden und daselbst die Approbation ihrer Bauten einholenden Jesuiten haben in beiden Gruppen ihrer belgischen Kirchen, der gotischen wie der barocken, über die uns Braun so hochinteressante Aufschlüsse soeben vermittelt hat, Gotik und Barocke nicht nur in derselben Zeit, sondern auch an denselben Bauten zu Worte kommen lassen. Da dieser Orden doch wohl tiefst, Vorschrift und Übung der Kirche stets gekannt und hochgehalten hat, kann das Nebeneinander beider Stile selbst für kirchlich rigorose Bauherren damals weder verboten noch ausgeschlossen gewesen sein.

Es genügen einzelne Beispiele aus verschiedenen Ländern zu dem Nachweise, daß man sich bei der Aufführung von Kirchenbauten, die zu den hervorragendsten Schöpfungen mittelalterlicher Kunst zählen und augenscheinlich von allem Anbeginne umsichtigster, kein Erfordernis übersehender Überwachung und Förderung zu erfreuen hatten, Stileinheit und Stilreinheit im Sinne ausschließlicher Zulässigkeit der romanischen oder gotischen Formen gewiß niemals gekannt hat. Wer sie an dem vielgepriesenen Straßburger Münster suchen wollte, wird den noch ganz der romanischen Zeit und dem Übergangsstile zugehörigen Ostbau, in welchem noch der Grundriß der vom Bischofe Werner von Habsburg im XI. Jh. errichteten dreischiffigen flachgedeckten Basilika steckt, mit dem reingotischen Langhause, seiner herrlichen Fassade und dem berühmten Turme kaum unter die unanfechtbaren Vorbilder strikter Stilreinheit und Stileinheit einzureihen vermögen. Ja, man darf wohl sagen, es gebe wenige Kirchen, deren künstlerisch gleich vollendete Teile die ganze Entwicklung der Stile von der romanischen bis zu der in den Ausdrucksformen von ihr doch so wesentlich verschiedenen spätgotischen Zeit veranschaulichen. Sie bestätigen in der Nebeneinanderverwendung zweier Stile und ihrer in besonderer Schönheit entwickelten Übergangsformen die Tatsache, daß man in den verschiedenen Bauperioden des Straßburger Münsters nicht jene Stilreinheit und Stileinheit anstrebte, an deren strenge Verbindlichkeit wir heute bei der Erhaltung mittelalterlicher Kirchen glauben sollen. Nicht viel anders steht es bei dem namentlich seines vollendeten Turmbaues vielbewunderten Freiburger Münster, dessen Querhaus mit den noch ganz romanisch wirkenden Osttürmen die der ersten Hälfte des XIII. Jhs. geläufigen Formen des Übergangsstiles zwischen das um 1253 begonnene etwas nüchterne gotische Langhaus und den seit 1354 hinzugefügten reicheren, mit spätgotischen Ausdrucksmitteln arbeitenden Chor einschiebt. Für die Behauptung alten Geistes neben einer neuen Kunst zeugt besonders die für die Einführung des gotischen Stiles in Deutschland sehr lehrreiche Geschichte des Magdeburger Domes, bei dessen um 1208 oder 1209 begonnenem Neubaue der romanische Meister zwar bereits die Anlage der französischen Gotik mit Chorumgang

und Kapellenkranz wählte, aber den Aufbau noch im alten Stile in Angriff nahm. Selbst jener etwas spätere Meister, der im Langhause die weitgestellten Arkaden ohne Mittelstützen anordnete, war des gotischen Systems noch nicht vollständig Herr. Erst Hoch- und Spätgotik bestimmen die Vollendung des Langhauses. Die Dome zu Naumburg und Halberstadt charakterisieren in dem Nebeneinander der Formen des Übergangsstiles und der Gotik kaum die volle Stilreinheit, der man auch die Nürnberger Sebalduskirche schwerlich zurechnen wird. Die Mönche von Alpirsbach, deren ernststrenge Kunstauffassung ihre heute noch bewunderte Klosterkirche erkennen läßt, betätigten in der gotischen Umänderung des Chores, den sie direkt auf die belassene romanische Apsis ziemlich unvermittelt aufsetzten, in der Gotisierung der einen Seitenapside und in der gotischen Erhöhung des in den Untergeschossen romanisch belassenen Turmes eine merkwürdige Außerachtlassung der Stilreinheit und Stileinheit. Es wäre gar nicht schwer, eine sehr stattliche Anzahl von mittelalterlicher Kirchen aller Gebiete Deutschlands anzuführen, welche gegen die jemalige Gültigkeit einseitiger Verwendung des romanischen oder gotischen Stiles sprechen. Sie bestand ebensowenig in anderen Ländern Europas. Die Fassade der Kathedrale von Peterborough, die unter den erhaltenen Hauptkirchen des englisch-normannischen Stiles als reinster Vertreter des normannischen Typus gilt, greift mit den drei gewaltigen, zur ganzen Schiffshöhe emporreichenden Eingangsbogen bereits auf die Spitzbogen der frühenglischen Gotik hinüber. An der Kathedrale zu Ely sind die Stilverschiedenheiten des um 1174 vollendeten Langhauses, des 1252 fertiggestellten als Höhepunkt des frühenglischen Stiles bewunderten Chores und des nach dem Zusammensturze im Jahre 1322 großartig erneuerten Vierungsturmes niemals als Verstöße gegen die Stileinheit empfunden worden. Die ganze Entwicklung vom romanischen bis zum spätgotischen Stile vollzog sich an dem Dome zu Lingköping in Schweden und besonders an jenem zu Drontheim in Norwegen, dessen romanische Reste des Querhauses sich direkt zwischen die verschiedenen Phasen zuzurechnenden gotischen Teile schieben. Man trug gar kein Bedenken, an das zwischen 1128 bis 1150 errichtete romanische Langhaus des Domes zu Stavanger, dessen schwere Rundpfeiler, Faltenkapitäle und Zickzackornamente der Portalbogen die Beziehungen zu englisch-normannischen Vorbildern nicht verleugnen, noch 1272 in den Formen des Early English einen neuen Chor anzubauen. Und welch merkwürdige Zugeständnisse die mittelalterliche Kirchenbaukunst zu machen geneigt war, lehrt wohl am besten der romanische Chor der sonst bereits frühgotischen Kathedrale der durch ihre romanische Befestigungsanlage bekannten spanischen Bergstadt Avila, dessen die Stadtmauern überragendes Mittelhalbrund in Wehrgang und Zinnenkranz direkt einbezogen wurde.

Die Denkmäler unseres vaterländischen Kunstbesitzes bestätigen, von den Domen in Aquileja und Parenzo angefangen, von deren Ausschmückung die über der altchristlichen Epoche hinausliegenden Stile durchaus nicht ausgeschlossen blieben, die Zulässigkeit stilverschiedener Einzelheiten an und in demselben Gotteshause. St. Stephan in Wien verkörpert an seinem Riesentore und den beiden Fassadentürmen im Zusammenhange mit dem sonst ausschließlich gotischen Baue, in dem man noch in jüngster Zeit vor der Aufstellung eines gewiß nichts weniger als gotischen Denkmales keineswegs zurückschreckte, wohl kaum abweisende Stileinheit und Stilreinheit. Wenn man letztere als bindende Norm betrachten wollte, würde man in Verlegenheit kommen, ob man an den Zisterzienserkirchen Heiligenkreuz und Baumgartenberg das romanische Langhaus oder den gotischen Chor behalten, hinter der Heiligenkreuzer Orgel das prächtige Chorgestühl und von den Baumgartener Wölbungen Stuckzieraten und Deckengemälde der Barockzeit entfernen sollte. Mit dem großartigen hochgotischen Chore der Zisterzienserkirche in Zwettl stimmt der seinen Raum wirkungsvollst füllende, so sinnig auf Marienverehrung und Gründungssage bezugnehmende Hochaltar und der überaus geschickt angeordnete barocke Turmbau des St. Pöltener Meisters Mungenast auf den Ton mittelalterlicher Stilreinheit sicher nicht zusammen. Und doch wird man sich gleich begeistert für die Erhaltung beider aussprechen, wie auch heute kaum irgendein Einsichtiger etwas von der späteren Epochen entstammenden Innenausstattung der mittelalterlichen Zisterzienserkirchen Oliva, Ebrach und Salem preisgeben oder ändern möchte. Das zu den interessantesten Werken des Überganges von Renaissance zum Barock zählende Mausoleum des Erzherzogs Karl II. in der Stiftskirche zu Seckau dürfte kaum als eine solche Versündigung an der Stilreinheit des alten Bauwerkes empfunden werden, als sie leider gar manche Beigabe aus allerjüngster Zeit darstellt, die vor den Augen der Puristen in allen Ehren bestehen zu können glaubt. Hat denn die ehrwürdige Benediktinerkirche in Ossiach, deren Stileinheit einer überaus abwechslungsvollen und künstlerisch bedeutsamen Barockausstattung preisgegeben erscheinen mag, dadurch an Kunstwert eingebüßt, daß man vielleicht um jeden Preis eine abermalige

einheitliche Romanisierung anstreben müßte? Erblickt heute irgendein Unvoreingenommener in dem unter Rudolf II. von Alexander Colin ausgeführten umfangreichen Grabmale Ferdinands I., seiner Gemahlin und Maximilians II.. in dem als vornehmes Werk österreichischer Barockkunst bewunderten weltberühmten Grabmale des hl. Johann von Nepomuk, zu dem der Wiener Hofbaumeister Josef Emanuel Fischer von Erlach, der Sohn des großen Barockarchitekten, den Entwurf lieferte, in dem als Werk Nürnberger Gießkunst gepriesenen Wenzelsleuchter oder in dem vielleicht noch bekannteren sogenannten „salomonischen“ Leuchter, der in seiner heutigen Zusammensetzung eigentlich in drei verschiedene Stilepochen zählt, Verstöße gegen die beim Prager Dome zu erwartende Stilreinheit der Gotik? Hat in dem ehrwürdigen Dome zu Gurk schon jemand an der Pietà des Rafael Donner, an dem so reich bewegten Aufbaue der einzigartigen Barockkanzel, an dem 1458 vom Friesacher Meister Konrad gemalten Fastentuche, an dem prächtigen Barockaltare als an Stilwidrigkeiten der romanischen Anlage sich tatsächlich gestoßen? Möchte man an dem Dome zu Krakau, der so manche beachtenswerte Schöpfung des Mittelalters birgt, vielleicht die den Geist edelster italienischer Renaissance atmende Jagellonenkapelle missen oder aus dem Salzburger Dome das altertümliche, wuchtige Taufbecken von 1321 als stilwidrigen Eindringling verbannen? An der Bartholomäuskirche in Kolin, an der Pfarrkirche zu Bozen oder an der Liebfrauenkirche in Wiener-Neustadt zeigt sich in sehr anschaulicher Weise, daß bei dem Baue der Stadtpfarrkirchen dem Nebeneinander verschiedener Stile an demselben Objekte keineswegs unüberschreitbare Einheitsgrenzen entgegenstanden. Die Tatsache, daß in Renaissance- und Barockaltäre mitunter nicht nur Einzelstatuen, sondern auch ganze Mittelschreine oder Predellen mittelalterlicher Altarwerke anstandslos herübergenommen wurden, spricht wohl eher von einer wirkliche Kunst schätzenden Duldsamkeit als von einer der Herübernahme mittelalterlicher Teile feindseligen Stilreinheit der neuen Kunst. Als hervorragender Zeuge dieser Auffassung bildete ein solches Kombinationsstück noch vor wenigen Jahren den leider abgetragenen Hochaltar der Kirche zu Schönbach im Waldviertel. Wenn im Anschlusse daran der Hochaltar der Martinskirche zu Göflan bei Schlanders im Vintschgau, der Hochaltar in Obermauer bei Windisch-Matrei, die gotischen Heiligenfiguren des barocken Hochaltares der Leonhardskirche in Murau oder die Marienstatue eines Seitenaltares der Pfarrkirche zu Aussee, zwei gotische Predellen von Renaissanceseitenaltären einer salzburgischen Landkirche genannt werden, so soll dies nicht der Anfang einer Proskriptionsliste neuer Opfer puristischer Beseitigungsgelüste werden.

Die angeführten Beispiele genügen gewiß zum Nachweise, daß in dem österreichischen Ländergebiete wie anderwärts weder in romanischer und gotischer Zeit noch in den darauf folgenden Stilepochen jene Stilreinheit und Stileinheit, die man jetzt zur Geltung bringen will, bekannt war, geschweige denn für Kirchenbau und Kircheneinrichtung zur streng eingehaltenen Norm wurde. Vielleicht wendet man ein, daß die angeführten Beispiele überwiegend große Dome oder Stiftskirchen betreffen, deren Bauführung sich naturgemäß länger hinzog und aus einem Stile in den andern hinübergreifen mußte, indes bei kleinen Landkirchen mit viel kürzerer Bauzeit Stileinheit und Stilreinheit viel leichter erreichbar und strenger eingehalten waren. Wenn man selbst die leichtere Erreichbarkeit zugesteht, so wird man sie doch kaum mit einer verpflichtenden Norm oder Gepflogenheit in Wechselbeziehung setzen dürfen. Denn Dombauten und Stiftskirchen waren anerkanntermaßen vorbildliche Bauschöpfungen für eine ganze Diözese oder das betreffende Klostergebiet und durften sich z. B. namentlich bei strengerer Auffassung gerade des in Kunstfragen seit den Tagen des hl. Bernhard rigorosen Zisterzienserordens selbst bei prächtiger Bauführung nicht über Stileinheit und Stilreinheit hinaussetzen, wenn dieselben tatsächlich kirchliche Vorschrift oder allgemeine Übung gewesen wären. Aber gerade sehr zahlreiche kleine Landkirchen aller österreichischen Kronländer lassen feststellen, daß das in romanischer Zeit errichtete Gotteshaus während der gotischen Epoche offenbar als zu klein erkannt und einer erweiternden Veränderung unterzogen wurde, wobei man bald die Apsis bald das Langhaus einer Gotisierung zuführte, die sich vereinzelt auch auf den oberen Teil des sonst meist unverändert belassenen Turmes erstreckte. Und auch in diese schlichten Gotteshäuser hat die Kunst der Renaissance und der Barocke wiederholt und gern Einzug gehalten, manch neuen Altar, neue Kanzeln und Orgelgehäuse, Kirchenbänke, Grabmäler u. dgl. beigesteuert, eine dem geänderten Geschmacke angepaßte Deckenausschmückung mit Stuckzieraten und Gemälden durchgeführt, ohne an der aufs Mittelalter zurückweisenden Außenerscheinung des Bauwerkes, bei der man sich mit einer Änderung des Turmhelmes als dem erstrebenswertesten Zugeständnisse an die neue Richtung begnügte, etwas zu ändern. Auch damals war demnach die Forderung

der Stilreinheit und Stileinheit bei den aus dem Mittelalter stammenden Kirchen offenbar gänzlich unbekannt, weder vorgeschrieben noch praktisch geübt. Das Nebeneinander romanischer und gotischer Formen, die sich mit Renaissance-, Barock- und Rokokobeigaben anstandslos vertrugen, erregte unbestreitbar weder Anstoß noch öffentliches Ärgernis, zu welchem es erst von dem im XIX. Jh. erwachten und leider wohl nur schwer wieder ausrottbaren Purismus hinaufgeschraubt wurde; denn es konnte ohne Kenntnis und ohne Billigung der kirchlichen Behörde, die daran gewiß nicht etwas der Kultwürdigkeit Abträgliches, geschweige denn eine Verunstaltung des vorhandenen Zustandes sah, weder entstehn noch bestehn. Darum nimmt es sich wohl mehr als merkwürdig aus, wenn für die Regotisierung einer unserer interessantesten Stadtpfarrkirchen, die um 1730 eine Wölbungsänderung mit sehr erhaltenswerten Stuckverzierungen und gut wirkendem Gemäldeschmuck erfuhr und auch in dieser Form durch fast zwei Jahrhunderte unbeanständete Erbauungsstätte ungezählter Gläubigen blieb, von kirchlich maßgebendster Stelle gegen die einige Erhaltungseingriffe benötigende Belassung des gegebenen Bestandes geltend gemacht wird, „eine Wiederbelebung der im XVIII. Jh. erfolgten Verunstaltung der Kirche würde bei der Nachwelt große Nachreden verursachen". Die angebliche Verunstaltung, welche der prächtigen Raumwirkung des Gotteshauses niemals Eintrag getan hat, noch auch bis vor wenigen Jahren selbst an betreffender Stelle als solche empfunden worden zu sein scheint, ist um 1730 sicher — sonst wäre sie überhaupt nicht zugelassen worden — gerade von kirchlicher Seite als eine zeitensprechende Kultwürdigkeit betrachtet und auch bis in die jüngste Zeit nicht angefochten worden. Bis zum heutigen Tage ist aber trotz ihrer Belassung weder eine große noch eine kleine Nachrede bei der Nachwelt entstanden, die eine eventuelle Regotisierung mit ihren aufgezwungenen Formen kaum höher einschätzen wird, als es jetzt der einst zweifellos mit Zustimmung der kirchlichen Behörde durchgeführten Veränderung widerfährt. Was heute in der betreffenden Kirche enthalten ist, ist schützenswerter Ausdruck des lebendigen Kunstwollens einer schaffensfrohen Zeit, was sie zum Teil verdrängen soll, ein problematischer Galvanisierungsversuch längst verbrauchter Formen, deren peinlichste Nachbildung der verfeinerten Routine gewiß nicht unerreichbar, aber immerhin mehr handwerksmäßig bleibt und den Geist der Vergangenheit zwar äußerlich nachbetet, ohne innerlich davon erfüllt sein zu können. Konrad Lange sagt in seiner Festrede über „Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege" (25. Februar 1906) im Anschlusse an die Feststellung der Selbsttäuschung, als ob wir gerade jetzt den Höhepunkt der Restaurationstätigkeit erreicht hätten und gerade in diesem Augenblicke wirklich und wahrhaftig im Stile der Gotik und Renaissance bauen könnten, sehr zutreffend: „Niemand kann aus seiner Haut heraus- und in die eines andern hineinfahren." Ein wirklicher Künstler des XX. Jhs. kann wohl die Formen früherer Stilentwicklungen verstehen und bis zu einem gewissen Grade kopieren, wird jedoch sein eigenes Empfinden und die Selbständigkeit seiner Ausdrucksmittel, mit denen er allein den Anspruch unvergänglichen Gedenkens zu erwerben vermag, nicht in Nachahmungsaufträgen vergraben. Die sich mit letzteren so gern befassende Mittelmäßigkeit, die von eigener Kunst nicht viel zu vergeben hat und daher teilweise dazu gedrängt wird, ihre Größe wenigstens in der Nachahmung älterer Kunst zu suchen, wird durch dieselbe wohl schwerlich den künstlerischen Ursprünglichkeitswert eines im Laufe der Zeiten mannigfach veränderten Baudenkmales zurückgewinnen.

Gerade bei dem eventuellen Zugeständnisse der Notwendigkeit zurückzugewinnender Stilreinheit und Stileinheit kämen die konsequentesten Puristen wiederholt in die größte Verlegenheit, wofür sie sich eigentlich entscheiden sollten. Denn sehr viele Gotteshäuser, die in romanischer oder Übergangszeit begonnen und während der gotichen Epoche vollendet, beziehungsweise in letzterer vom Grund aus errichtet wurden, aber alle Entwicklungsphasen der Gotik an ihrem Baukörper höchst instruktiv verfolgen lassen, haben durch Beigaben nichtmittelalterlicher Stile verschiedene Veränderungen erfahren. Sollen nun diese allein dem Fanatismus der Stileinheit und Stilreinheit zum Opfer fallen und hat derselbe vor den Unterschieden des Früh-, Hoch- und Spätromanischen und den nicht minder augenfälligen Verschiedenheiten früh-, hoch- und spätgotischer Ausdrucksmittel Halt zu machen? Denn die Stileinheit und Stilreinheit kann nur eine sein, wie schon das Wort sagt. Verlangt man bei Regotisierung mittelalterlicher Kirchen die Beseitigung von Renaissance- und Barockzutaten, dann wird die Zurückversetzung einer in romanischer Zeit begonnenen, in gotischer Zeit vollendeten oder durch gotische Zubauten erweiterten Kirche die wirkliche

Stileinheit und Stilreinheit zweifellos nur mit Preisgebung alles Gotischen finden können. Ja, um sie in unanfechtbarster Einwandfreiheit zurückzugewinnen, würde wirkliche Konsequenz auch die feinen Differenzen der einzelnen Phasen jedes der beiden Stile berücksichtigen müssen und die Auswüchse der Verfalls- oder Übergangszeit gewiß nicht neben der herben Frische und Strenge der Frühzeit dulden dürfen. Was für die Beseitigungswürdigkeit der Kunstformen des einen Stiles und all seiner Phasen recht ist, wird bei überzeugten Puristen wohl auch für jene jedes andern Stiles und seiner Abstufungen billig bleiben müssen, wenn Einheit und Reinheit wirklich ihr Ziel wären für Stätten, an denen sie weder durch besondere Vorschrift noch durch die Gepflogenheit selbst verlangt wurden. Uniformierung mit Preisgebung unbestreitbarer Kunstwerte und malerischer Reize, historischer und ästhetischer Aufschlüsse in der Außenerscheinung und im Innern eines Baudenkmales kann somit kaum ernstlich zum Schlagworte der Erhaltungsbestrebungen unserer Denkmalpflege gemacht werden. Ja, sie wird merkwürdigerweise in den Kreisen der Stilpuristen gerade bei jenen Stilen, deren Formen als Beigaben mittelalterlicher Gotteshäuser unzulässig sein sollen, weniger streng gefordert. Wiederholt steht man z. B. bei Barockkirchen, die in ihrem Baue und in ihrer ganzen Ausstattung nicht selten eine künstlerische Einheit von schätzenswertester Reinheit bilden, der Vorlage gotisch stilisierter Glasmalereientwürfe, eines die Gesamtwirkung bedenklich bedrohenden neuen Orgelprojektes, dem Austausche einer stilgemäßen Session durch Dutzendware eines Möbelhändlers, der Preisgebung des ruhig und vornehm wirkenden großplattigen Fußbodenbelages gegen die Kleinlichkeit eines in Farbenunruhe sich verlierenden Zementplattenpflasters, das man vielleicht noch für Hausflur und Küche ohne Widerspruch hinnimmt, einer die fein abgewogene charakteristische Stimmung der alten Farbenwerte rücksichtslos vernichtenden „Auffrischung“ oder Neuausmalung gegenüber. Selbst bei jener der Klosterkirche zu Beuron, in der wohl die Strenge der Ordensauffassung anklingen soll, läßt sich kaum das den Beuroner Mönchen eigene, wohl am besten in der bekannten Mauruskapelle zum Ausdruck gekommene feine Empfinden für den Reiz der Farbe auch nur annähernd wiedererkennen. Für die Stileinheit und Stilreinheit der Renaissance- oder Barockkirchen, besonders für die Erhaltung des Barocken im möglichst unveränderten Milieu des Barocken, verrückt sich augenscheinlich die Strenge der Forderung in die Willkür persönlichen Beliebens, bei deren Vergleiche allerdings der Glaube an die Objektivität der Notwendigkeitserklärung hinsichtlich des Purismus mittelalterlicher Formensprache bedenklich ins Wanken kommen muß. Wo es sich aber um Erhaltung eines wertvollen öffentlichen Gutes der Kirche oder des Staates handelt — und an der eines Gotteshauses sind gewiß beide interessiert — hat sich wohl unbestritten der Geschmack eines einzelnen oder einiger weniger nicht allein für kompetent zu halten, sondern in wohlverstandenem Streben nach Entlastung der pflichtgemäßen Verantwortlichkeit Anschluß zu suchen an jene Anschauungen, welche aus dem Gedankenaustausche der berufensten Fachmänner, aus oft langen, jede Einzelheit des weitverzweigten Gebietes und die verschiedensten Möglichkeiten der Lösung erörternden Beratungen und aus den einwandfreiesten praktischen Durchführungen sich als Leitsterne ergeben. Wo weder Vorschrift noch Gepflogenheit einen solchen Anschluß keineswegs unmöglich machen, sollte man die Herbeiführung desselben für um so naturgemäßer halten, als nicht immer jene Persönlichkeiten, denen die Entscheidung zufällt oder die sich zu derselben berufen glauben, die erforderliche Sachkenntnis für die Abgrenzung des Zulässigen besitzen und in einem oftmals sogar gutgemeinten Eifer, nach Möglichkeit etwas Gutes und Beachtenswertes zu schaffen, dem vielleicht Beachtenswerteren der Vorzeit wenigstens mit jener Pietät gegenüberstehen sollten, die sie für ihre Ersatzschöpfungen von der Nachwelt erhoffen.

Aus vorstehenden Darlegungen dürfte sich wohl die Überzeugung ergeben, daß die in großen Kunstfragen überaus tolerante Kirche weder durch eine besondere Vorschrift noch durch fast zweitausendjährige Praxis jene Stileinheit und Stilreinheit des Kirchenbaues verlangte, an deren vollbegründete Notwendigkeit wir heute glauben sollen. Ebensowenig beabsichtigten die ersten Lobpreiser mittelalterlicher Größe ein Abdrängen ihrer Anschauungen auf die Abwege künstlerischer Unduldsamkeit. Die Denkmäler aller Stile und Länder lassen in wirklich unabsehbarer Zahl durch alle Jahrhunderte das oft zu reizenden Wirkungen gesteigerte Nebeneinander stilverschiedener Einzelheiten verfolgen; unter ihnen bestehen in hohen Ehren auch so viele Kunstschätze unserer engeren Heimat, für deren unveränderten Fortbestand die nicht aus-

gestorbenen Gelüste nach Stileinheit und Stilreinheit eine ernste Gefahr waren oder noch werden können. Sie ist nur zu bekämpfen durch die umsichtigste Wachsamkeit, welche mit zielbewußter Aufklärung der zunächst interessierten Kreise und mit anregendster Belehrung breiter, namentlich zur Schätzung vaterländischer Kunst und Eigenart erzogener Volksschichten den Sinn für die Erhaltungswürdigkeit des geschichtlich Gewordenen in wirkliche befriedigende Taten einer jede künstlerische Erscheinungsform möglichst schonenden Denkmalpflege umzusetzen versteht.

Wenn die moderne Denkmalpflege mit größtem Nachdrucke die für die Erhaltung des Kunstgutes so gefährliche Stileinheit und Stilreinheit ablehnt, dann wird wohl die von manchem zu erwartende Frage beantwortet werden müssen, was denn die Denkmalpflege als ihr Ziel betrachte, wenn sie die eben genannten Begriffe, an denen sie doch nicht achtlos vorbeigehen könne, in ganz bestimmten Fällen als ihre Gegner abzuweisen hat. Vielleicht darf diese Antwort dahin formuliert werden, daß es sich bei der Erhaltung eines Baudenkmales und seiner Zutaten durchaus nicht um die Zurückgewinnung einer in der Zuverlässigkeit der Einzelheiten oft sehr anfechtbaren und fragwürdigen Stileinheit und Stilreinheit, als vielmehr um die möglichst unveränderte Belassung des künstlerischen Gesamteindruckes mit pietätvollster Schonung aller Alters- und Stimmungswerte handle. Denn die Meister, welche die Umänderungen oder Zugaben späterer Zeiten ausführten, haben es in der Regel verstanden, an Stelle der geopferten älteren stilistischen Einheit eine andere künstlerische Einheit zu setzen. Mit richtiger Empfindung für die Notwendigkeit dessen, was die Gesamtwirkung bei Ein- und Angliederung des Neuen forderte, erkannten sie die Schönheit des Ganzen nicht in der starren Aufrechterhaltung der stilistischen Einheit, sondern fanden eine neue Formulierung des Schönheitsanspruches darin, daß jede Zutat im Material, in der Größe, in Umrissen und Farbe zu dem Vorhandenen passe, mit ihm zu einer künstlerischen Einheit, die nicht mehr an Stilreinheit gebunden erscheint, wirkungsvoll zusammenstimme. An Stelle des alten Wertes wurde ein neuer, den Zeitanschauungen mehr geläufiger gesetzt und offenbar dankbar hingenommen; denn man gewöhnte sich allmählich daran, diese Mannigfaltigkeit der Stilarten als einen besonderen Reiz, als eine Schönheit zu empfinden, die man nicht mehr missen, geschweige denn der Vernichtung preisgeben wollte. Was heute einzelnen als Einbuße der Stileinheit und Stilreinheit des ursprünglichen Zustandes erscheint, wurde in den Tagen der Umänderungen und Zutaten gewiß nicht als solche, sondern als ein vollwertiger künstlerischer Ersatz, der sich an einen bestimmten Architekturrahmen, in gegebene Raumverhältnisse oder festgelegte Platzmöglichkeiten in der Formensprache jener Zeit zwecksicher und ausdrucksvoll anzupassen verstand, mit voller Freude ob der gelungenen Lösung empfunden und hingenommen. Bei der Gleichwertigkeit aller geschichtlichen Richtungen für die Erhaltungspflicht des Denkmalschutzes hat ein Denkmal, an dessen Gestaltung die verschiedensten Stile Anteil nahmen, berechtigten Anspruch auf möglichste Erhaltung aller seiner Teile, solange gegen die Belassung irgendeines derselben nicht tatsächlich unwiderlegliche Bedenken bestehen. Letztere können bei einem Gotteshause nur auf die Anstoß erregende Kultunwürdigkeit oder den zu begründeten Besorgnissen Veranlassung gebenden Erhaltungszustand, dessen offenkundige Mängel eine weitere sachgemäße Benutzung tatsächlich ausschließen oder unliebsame Zwischenfälle, beziehungsweise öffentliches Ärgernis als möglich erscheinen lassen, sich beschränken. Ist die eine oder der andere in unanfechtbarer Weise sichergestellt, die Entfernungsnotwendigkeit nicht Sache eines rein persönlichen Wunsches, sondern tatsächlich Bedürfnis, dann wird auch eine einsichtsvolle Denkmalpflege, die Billigkeitsrücksichten nicht von der Hand weisen darf, gegen wirklich unvermeidbare Auswechslungen keinen weiteren Einspruch erheben. Denn wo das Objekt Gegenstand lebendigen Gebrauches bleibt, muß es für letzteren ohne jedes Bedenken verwendbar sein. Aber wenn die Denkmalpflege, bis an die äußersten Grenzen der Erhaltungsmöglichkeit und der Wahrung des künstlerischen Gesamteindruckes gehend, in bestimmten Fällen gerade aus Erhaltungsrücksichten für das Ganze selbst einen Teil opfern muß, so wird sie bei der Beschaffung seines Ersatzes die Forderung der Stilreinheit und Stileinheit, so naturgemäß sie immerhin erscheinen mag, kaum an die Spitze stellen. Denn ihr Verhalten ist eigentlich durch das Vorgehen bei früheren Auswechslungs- oder Veränderungsaktionen, die gewiß nicht nur durch den Geschmackswandel, sondern auch durch tatsächliche Bedürfnisse bestimmt waren, schon vorgezeichnet. Die früheren Stilarten bemühten

sich, an die Stelle des Fallenden statt einer getreuen Kopie des Vorhandenen oder statt der Zurückschraubung der Formen einer neuen Zutat auf den Kanon eines überlebten Stiles nach Möglichkeit etwas künstlerisch Gleichwertiges in der Ausdrucksweise ihrer Zeit zu setzen. Sie betätigten dabei, ohne der damals wiederholt noch leichter erreichbaren Stileinheit und Stilreinheit nachzujagen, sondern dieselbe in vielen Fällen bewußt preisgebend, eine so glückliche Anpassungsfähigkeit an den sonst bleibenden alten Bestand, daß die nunmehrige Nichtübereinstimmung der Stile, das Fallen der stilistischen Einheit nicht als Einbuße der Schönheit des Ganzen empfunden, nicht als Kultunwürdigkeit angefochten, sondern, weil der Ausdruck des neuen Stiles den Zeitgenossen näher stand, oft von der Bewunderung derselben begleitet wurde. Die reiche Gestaltungskraft der Renaissance- und Barockperiode konnte über einer äußerlichen Nachahmung der ihnen ohnehin nicht sympathischen mittelalterlichen Formen nicht den Anspruch und das Recht künstlerischer Selbstbetätigung preisgeben; und wir müssen ihr dafür dankbar sein. Denn gerade sie zeigte, daß die Kunst auch über das Mittelalter hinaus die verschiedensten, vielleicht noch abwechslungsreicheren Lösungsmöglichkeiten für dieselben Bedürfnisse fand, daß sie nicht vor dem Götzenbild einer verknöcherten Stileinheit und Stilreinheit mit Verzicht auf jede Selbstregung niedersank, sondern in so vielen Fällen immer wieder Lust, Kraft und Geschick betätigte, ihre eigenen Schöpfungen als gleichwertig einem älteren Bestande anzugliedern. Ein gleiches Verhalten wird wohl die Denkmalpflege in Fällen der unabweisbaren Notwendigkeit einer Bestandesänderung einzuschlagen haben, was später noch einmal kurz zu berühren sein wird.

Um im Rahmen dieser Erörterung einen von gar manchem Geistlichen gegen die moderne Denkmalpflege erhobenen Vorwurf richtigzustellen, sei nachdrücklich hervorgehoben, daß auch die Denkmalpflege in allen eine gottesdienstliche Stätte betreffenden Fragen die einwandfreie Kultwürdigkeit als den obersten Grundsatz anerkennt und hochhält. Sie muß für sich und ihre Vertreter das unvoreingenommene Zugeständnis in Anspruch nehmen, daß sie sich redlichst um das hoffentlich nicht an das Tragen eines bestimmten Kleides gebundene Verständnis alles dessen bemühe, was für ein Gotteshaus, ob es nun in täglicher oder nur zeitweiliger Verwendung steht, wirklich als kultwürdig zu gelten habe und daß sie für diesen Punkt Vorschrift und Gepflogenheit der Kirche unbedingt respektiere und ihre eigenen Wünsche in zweite Linie stelle. Dies Verhalten berechtigt gewiß zu der Erwartung, daß die Diener der Kirche überall dort, wo Kultwürdigkeit und Erhaltungszustand ganz außer Frage stehen und selbst von ihnen nicht bestritten werden, den gleichen Standpunkt für die Erhaltung dessen einnehmen, was mit Billigung und gewiß mit unverhohlener Freude ihrer Amtsvorgänger und der ganzen Bevölkerung als ein von Generationen unbeanständet gebliebener Schmuck entstand und bestand und daß sie Änderungswünsche einem ganz objektiv zu pflegenden Einvernehmen unterordnen. Was die Denkmalpflege als zum vaterländischen Kulturbestande wichtig und bedeutungsvoll schützen will, ist doch nicht ihr Schmuck, sondern zunächst Schmuck und Ruhmestitel der Kirche, deren möglichste Unverwischbarkeit sie heute entschieden höher stellt als mancher ihrer Diener in dem vielleicht gut gemeinten Eifer, zweifelhaft Besseres an die Stelle des anerkannt und nach seiner Materialbeschaffenheit unbedenklich belaßbaren Guten zu setzen. Es geht daher doch nicht an, daß man, wie es dem Verfasser dieser Zeilen in allerjüngster Zeit in einem Provinzblatte widerfuhr, die gewiß oft unbequemen amtlichen Vertreter der Denkmalpflege aus Erhaltungsangelegenheiten als einen zur Gegenvorstellung staatlich berechtigten Faktor mit dem gewiß sehr billigen Vorhalte, daß ihnen der Geist der Kirche fremd sei, einfach auszuschalten sucht. Sowenig als die Geistlichkeit sich je die Erkenntnis des Geistes der Kirche bestreiten lassen wird, so wenig lassen sich — von wem auch immer — die pflichtbewußten Funktionäre der Denkmalpflege das redlichste Bemühen absprechen, in diesen Geist einzudringen, ihn mit all seinen Äußerungen und Ansprüchen möglichst ganz und verständnisvollst zu erfassen und seine stets tolerant betätigten Anschauungen auf dem Gebiete der Kunst pietätvollst zu respektieren; sie hoffen auf diese Weise, wenn ihnen die volle Erreichung der oben erwähnten Erkenntnis selbst versagt bleiben sollte, wenigstens eine solche Annäherung an das Verständnis des Geistes der Kirche zu gewinnen, daß eine billige Verständigung über Fragen der auch von ihnen nach Gebühr respektierten Kultwürdigkeit nicht mehr ausgeschlossen erscheinen kann.

An die Feststellung der Tatsache, daß die Denkmalpflege in allen eine gottesdienstliche Stätte betreffenden Fragen die einwandfreie Kultwürdigkeit als den obersten Grundsatz respektiert und hochhält und ihre Erhaltungsaktionen vor allem in eine alle Teile befriedigende Übereinstimmung mit demselben zu bringen sucht, reihe sich die Berichtigung des meist in einem Atem der Denkmalpflege gemachten zweiten Vorwurfes, als ob sie die Kirche mit strikter Einhaltung einwandfreier Erhaltung zu einem Museum machen wolle. Mit Emphase, als ob es sich um die nachdrücklichste Zurückweisung eines ganz unerhörten Eingriffes und Angriffes handle, wird der Denkmalpflege entgegengerufen: „Die Kirche ist kein Museum!" Es würde den Verkündigern dieser auch von der Denkmalpflege begriffenen und stets hochgehaltenen Wahrheit wohl schwer werden zu beweisen, daß die Organe der Denkmalpflege, deren Kritik jene mit einer nicht mißzuverstehenden liebenswürdigen Handbewegung in wirkliche Museen hineinkomplimentieren und als für kirchliche Dinge nicht ausreichend stigmatisieren wollen, sich zum Verständnisse des Unterschiedes zwischen einem noch lebendigem Gebrauche dienenden Gotteshause und einem Museum noch nicht aufgeschwungen hätten und in fachwissenschaftlicher Befangenheit für den Kunstwert der Dinge ihre verschiedene Bedeutung für Kirche und Museum keineswegs zu erfassen vermöchten. Ist es denn nicht widersinnig, jenen Männern, die sich bemühen, die Abgabe kirchlicher Einrichtungsstücke an Museen von dem für ihre Wirkung geradezu berechneten Platze bis an die Grenzen äußerster Erhaltungsmöglichkeit hintanzuhalten, weil sie genau wissen, wie viel sie in einer andern Umgebung verlieren müssen, die Absicht zuzuschieben, aus der Kirche ein Museum machen zu wollen, während sie doch gerade das Gegenteil anstreben? Die Erheber dieses Vorwurfes verlieren dabei eigentlich den Begriff und die Bestimmung eines Museums aus dem Auge. Wir verstehen darunter doch wohl im allgemeinen eine Sammlung außer Gebrauch gesetzter, nicht mehr in Verwendung stehender oder selbst nicht einmal in Verwendung genommener Dinge, welche wegen der aus ihnen hervorgehenden künstlerischen, landes-, orts- oder überhaupt kulturgeschichtlichen, beziehungsweise auch sonst rein fachlichen Aufschlüsse entweder mit und neben ihresgleichen oder auch mit zahlreichen von ihnen selbst wesentlich verschiedenen, manchmal sogar von untergeordneter Bedeutung erscheinenden Gegenständen an einer öffentlich zugänglichen Stätte bis an die äußersten Grenzen der Erhaltungsmöglichkeit zur Belehrung der Menschheit über die Leistungsfähigkeit ihrer Vorfahren bis auf die Gegenwart herauf dienen sollen. Solches strebt die Denkmalpflege bei den Kirchen ja überhaupt gar nicht an, dazu will sie das Gotteshaus niemals degradieren. In ihren Erhaltungsbestrebungen betrachtet sie es als ihre vornehmste, mit größtem Nachdrucke zu vertretende Aufgabe, alles aufzubieten, damit das Gotteshaus mit all seinen im Laufe der Zeiten hinaugewachsenen, in den Formen der verschiedensten Stile entstandenen Ausstattungsgegenständen bis an die äußersten Grenzen unveränderter Erhaltungsmöglichkeit im lebendigen Gebrauche und nach wie vor für die Erhebung und Erbauung der Gläubigen im Rahmen alles dazu Gehörigen erhalten bleibe. Jeder Unvoreingenommene wird wohl zugeben müssen, daß die Denkmalpflege gerade damit bei ihren Erhaltungsgrundsätzen für Gotteshäuser das Gegenteil von dem, was man ihr anschieben will, im Auge hat. Denn sie will die Kirche durchaus nicht zu einer Sammlung außer Gebrauch gesetzter Ausstattungsstücke, keineswegs zum Museum machen, sondern mit der möglichsten Aufrechterhaltung des lebendigen Gebrauches und weiterer Belassung im ursprünglichen Zusammenhange die Unabweisbarkeit jenes äußersten Erhaltungsgedankens, solange es irgendwie angeht, hinausschieben, kirchliche Einrichtungsgegenstände, die aus Gründen der Kultwürdigkeit oder infolge mangelhaften Erhaltungszustandes und einer in letzterem gelegenen wirklichen Anstößigkeit oder Bedenklichkeit nicht länger im Gotteshause belassen werden können, in die letzte Zufluchtsstätte der Erhaltung, in ein Museum zu übertragen. Weit davon entfernt, danach zu streben, die Kirche mit all ihrem Zubehör zu einem Museum zu machen, stellt sich die Denkmalpflege sogar nachdrücklichst einer sachlich nicht unanfechtbar begründeten Überweisung irgend eines kirchlichen Ausstattungsgegenstandes, der noch in lebendiger Benutzung bleiben könnte, selbst an ein Museum entgegen, weil sie sich darüber ganz im klaren ist, wieviel jeder aus der Kirche entfernte Einrichtungsgegenstand an Bedeutung und Wirkung verliert, wenn ihm die Weihe des Ortes und der Zusammenhang mit so viel anderem künstlerisch und räumlich direkt dazu Gestimmten fehlt.

Sie kann sich selbst in den Fällen wirklich begründeter Unabweisbarkeit der Entfernungsnotwendigkeit sogar nur schwer mit einer Überweisung an ein kirchliches Museum oder an die kirchliche Abteilung eines Landes- oder Ortsmuseums befreunden, weil sie sehr wohl weiß, daß mit jeder Beseitigung eines kirchlichen Einrichtungsstückes aus dem Gotteshaus eine Entwertung seiner Bedeutung und in der die fein abgewogene Beziehung kaum wiedergewinnenden neuen Umgebung auch jene seiner ursprünglichen Sonderwirkung im Rahmen des Ganzen unvermeidlich verbunden bleibt, ob nun an dem neuen Aufstellungsorte das die Gruppenübersicht unterstützende, so beliebte Nebeneinander des Gleichartigen oder eine mehr von malerischem Gesichtspunkte geleitete Unterbringung gewählt wird. Wenn die ganze Angelegenheit namentlich im Hinblicke auf die Ausnahmsbedeutung der gottesdienstlichen Stätte nicht zu ernst wäre, könnte man sich vielleicht einer unausbleiblichen Heiterkeit angesichts der Tatsache nicht erwehren, daß man gerade gegen jene, die sich nachdrücklichst dafür einsetzen, dem Gotteshause den vollen Wert seiner im Laufe der Jahrhunderte gewonnenen Kirchlichkeit zu erhalten und keine Einzelheit desselben durch Zugeständnisse einer musealen Behandlung irgendeine Einbuße erleiden zu lassen, den gewiß unverdienten Vorwurf erhebt, sie beabsichtigten die Kirchen zu Museen zu machen, während jene, die für die Erhaltung der Kirchlichkeit alles zum Gotteshause Gehörigen bis zum Äußersten eintreten und nur in Ausnahmsfällen musealer Behandlung desselben zustimmen sollen, im allgemeinen bei einer Zuweisung kirchlicher Gegenstände an Museen durchaus nicht einen mit wirklichen Erhaltungsabsichten der ursprünglichen Verwendung sich deckenden Widerstand betätigen oder etwas Bedenkliches daran finden. Nicht durch die Denkmalpflege, welche die museale Herabdrückung des Gotteshauses und seiner Einrichtung bekämpft und für möglichst unveränderte Benutzung beider eintritt, werden Kirchen zu Museen. Wohl aber erhalten die Museen durch die sachlich unbegründete Ausschaltung teilweise noch manch Jahrzehnt zweifellos erhaltbarer Kirchenausstattungsgegenstände, für deren dem Stile des betreffenden Gotteshauses nicht angepaßte Formensprache ein stilreiner und stileinheitlicher Ersatz angeschafft werden soll, stets umfangreicher werdende kirchliche Abteilungen; ihrem Anwachsen steht die Denkmalpflege, selbst wo die Überweisung das letzte Erhaltungsmittel bleibt, mit sehr gemischten Gefühlen und leider oft mit gebundenen Händen gegenüber. Ihre Vertreter dürfen in der nie erlahmenden Betätigung ihrer Ansicht, daß alles aufgeboten werden müsse, um einem Gotteshause und seiner Ausstattung den Geist seiner im Laufe der Jahrhunderte ausgebildeten Kirchlichkeit möglichst lange in pietätvollster Unberührtheit zu erhalten und selbst der Verrückung einer Einzelheit in eine museale Verwendung vorzubeugen, wohl die beste Wiederlegung des Vorwurfes erblicken, daß ihnen der Geist der Kirche fremd sei. Denn nur wer ihn voll erfaßt hat und all seine Äußerungen mit nie verleugneter Rücksicht einschätzt, wird sich nicht nur berechtigt, sondern sogar verpflichtet fühlen, eine ganz von diesem Geiste erfüllte Vorstellung gegen sachlich unbegründete Preisgabe auch nur eines Atoms desselben zu erheben, die man dann so gern als einen unberechtigten Eingriff in die von der Denkmalpflege jederzeit und auch hier respektierten Rechte der Kirche zu deuten versucht. Daß nur mit derselben und nicht ohne oder gar gegen sie ihr Geist in seinen mannigfachen Kunstschöpfungen erhalten werden könne, ohne letztere musealer Entwertung grundlos preiszugeben, ist ein stets hochgehaltener Leitsatz der Denkmalpflege, der es nicht an Empfindung dafür fehlt, daß auch bei voller Erhaltung des Gotteshauses und seiner Einrichtungsstücke am ursprünglichen Orte der Hauch einer Museumsstimmung sich ab und zu einschleichen könne. Wir wissen den einsichtsvollen Vorstehungen mancher protestantischen Kirche Deutschlands, deren aus katholischer Zeit stammende Ausstattung die mitunter rücksichtslosen Bilderstürme der Reformation überdauerte und in ihrer Ursprünglichkeit heute noch Tausende entzückt, für die trotz Änderung der Kultbedürfnisse unveränderte Erhaltung und Belassung des alten Zustandes aufrichtigsten Dank und freuen uns, daß man die Forderungen der Kultwürdigkeit mit der Pietät gegen wahre Kunst und die schützenswerten Schöpfungen der an Erbauung und Ausschmückung mit Verewigungsansprüchen beteiligten Altvordern so feinfühlig ohne Aufopferung alter Denkmäler zu vereinigen verstand. Aber die mitunter an den Gegenständen befestigten Orientierungsnummern scheinen uns schon an sich in ein Museum zu versetzen, in dem wir uns auch deshalb zu befinden glauben, weil den

meisten Ausstattungsstücken die lebendige Beziehung zu der Ausübung des Kultus und der Andachtsübung der Gegenwart fehlt, die Seitenaltäre unbenutzt stehen, die zahlreichen Heiligenbilder und Statuen für die gewöhnliche Zahl der Kirchenbesucher ihre einstige Bedeutung verloren haben. Wie viel mehr kann die katholische Geistlichkeit, deren Kultwürdigkeitsansprüche doch im allgemeinen an einer katholischen Kirchenausstattung weit weniger Anstößiges und Beseitigenswertes finden sollte und dürfte, in einer katholischen Kirche und ihrer Einrichtung erhalten, weil kein Stück derselben seinen lebendigen Gebrauchswert verloren hat und im Gotteshause selbst schon seinen Charakter änderte, geschweige denn bereits an seinem ursprünglichen Orte aus einem Kultgegenstande tatsächlich mehr ein Musealobjekt wurde. Das Zelebrieren des Meßopfers an den Seitenaltären, die frommen Beter vor Statuen und Bildern, die vor letzteren brennenden Sonderkerzen, Blumenspenden oder selbst die in ihrer Art nicht gerade immer erbaulichen Votivgaben bleiben täglich sich erneuernde Zeugnisse ununterbrochener Fühlungnahme der Gegenwart mit den vom Geiste der Kirche geschaffenen Werken der Vergangenheit. Was an so manchen Orten die protestantische Geistlichkeit trotz der von ihrem Standpunkte begreiflichen und begründeten Kultmäßigkeitsbedenken belaßbar und nicht kultunwürdig findet, sollte der katholischen um so mehr recht und billig sein, als ja ihre Kultwürdigkeitsanschauungen an der von den Kirchenbehörden selbst überprüften Kultzulässigkeit nur in Ausnahmsfällen etwas auszustellen haben dürften und mit der Erhaltung der Denkmale gerade die wahre Stimmung jenes Geistes festgehalten wird, welcher speziell der betreffenden Kirche sein Siegel aufgedrückt hat und ihr deshalb eigentlich nicht fremd werden darf.

Bei dem eben gekennzeichneten Verhalten der protestantischen Geistlichkeit kann die Wahrnehmung gar nicht überraschen, daß auch die Protestanten beim Baun und bei der Ausstattung von Gotteshäusern, welche wie die Kirche zu Freudenstadt als eigenartige Lösungen für die Bedürfnisse ihres Gottesdienstes gelten, gleich der katholischen Kirche von einseitiger Betonung der Stileinheit und Stilreinheit frei blieben. Sie stießen sich gar nicht daran, noch stark mit gotischen Konstruktionsnachklängen arbeitende Kirchen, wie jene zu Freudenstadt, Bückeburg oder die Marienkirche zu Wolfenbüttel, im Geiste einer anderen Kunstrichtung auszustatten.

Vielleicht läßt sich sogar nicht bestreiten, daß etwas von dem Museenhaften, das so manche von der Erhaltung der Kirchen fernhalten zu wollen oder zu müssen erklären, speziell durch die Zurückgewinnung einer nicht mehr bestehenden Stileinheit und Stilreinheit in die Kirchen selbst hineingetragen wird. Jene Reinheit, welche, wenn sie ernst gemeint ist, eigentlich das oberste Ziel sein müßte, wird nur in sehr wenigen Ausnahmsfällen erhalten oder nach unanfechtbaren Anhaltspunkten zurückzugewinnen sein, vielleicht leichter bei dem Baue selbst als bei seiner Innenausschmückung und Ausstattung. Für letztere wird, wenn man stilrein bleiben will, die Nachbildung erhaltener alter Stücke anderer Gotteshäuser scheinbar den einwandfreiesten Ersatz besorgen, was für manchen Fall bei wirklicher Forderung stilreinen Anschlusses sehr kostspielig und schwierig sein dürfte. In der romanischen Apsis einer Tiroler Kirche, die jeden Augenblick auf Wunsch genannt werden kann, steht an Stelle des beseitigten Barockaltares ein sogenannter romanischer Altar, den vielleicht nur der Besteller und der Anfertiger als stilrein und gelungen bezeichnen werden, indes sich die Bevölkerung und selbst mancher Geistliche, der sich mit Kunstfragen näher befaßt, mit demselben durchaus nicht befreunden können; Pracht und Farbenhäufung an teilweise mißverstandenen oder mißratenen Formen bringen eben noch nicht den für die Kirche unerläßlichen Zug des Kult- und Kunstwürdigen. Aber selbst wo es gelingen sollte, für jedes nicht stilgemäße Stück einen wirklich stilreinen Ersatz zu schaffen, wird durch das Nebeneinander aller Einzelheiten einer stilreinen Kircheneinrichtung, die vielleicht eine Museumsverwaltung durch Zusammenbringen von Stücken aus verschiedensten Gegenden und Kirchen mit großen Kosten als eine Sehenswürdigkeit ihrer Sammlung wieder veranschaulichen mag, kaum mehr erreicht als das Nebeneinander von Nachbildungen, für die es ja auch schon Sonderabteilungen der Museen gibt; ja, selbst die stilreine Geschlossenheit der Ausstattung, die kaum an einem Orte vom Wandel der Zeiten unberührt blieb und heute wohl am ehesten in einem mit der Wiedervereinigung nicht beisammengebliebener, aber stilistisch zusammengehöriger Dinge sich befassenden Institute zurückgewonnen werden kann, wird einen musealen Zug nicht abzustreifen vermögen. Denn gerade das Zusammentragen stilreiner Einzelheiten zum Zweck einer einheitlichen Aneinanderreihung berührt sich doch unstreitig mit einem Hauptgrundsatze der Museumstätigkeit, so daß es fast den Anschein gewinnt, als ob die mit so viel Nachdruck zurückgewiesene Neigung zu musealer Behand-

lung mehr bei jenen läge, welche sie den für letztere nur im äußersten Notfalle stimmenden Vertretern der Denkmalpflege ganz unbegründet zum Vorwurfe machen.

Es ist sehr interessant, in einzelnen Fällen konstatieren zu können, daß selbst die Zusammenstellung von alten Resten des gotischen Stiles in einem neuen Altaro über eine äußerliche Fühlungnahme der Teile nicht hinauskommt. Die Altäre der gotischen Klosterkirche St. Veit nächst Neumarkt a. d. R. bieten in der Vereinigung echter gotischer Teile aus verschiedenen Epochen und augenscheinlich auch von verschiedenen Werken innerhalb eines gotisch sein sollenden neuen Aufbaues nichts weniger als wirkliche Stilreinheit und Stileinheit. Beide haben aber offenbar dem verdienstvollen Sammler vorgeschwebt, der all diese alten Überreste wohl von abgebrochenen Werken der Umgegend erwarb, vor der Verschleppung rettete und am zweckmäßigsten für den Schmuck sogenannter stilgerechter Altäre verwenden zu sollen glaubte.

Nach all dem Gesagten wird wohl kaum ernstlich bestritten werden können, daß die Denkmalpflege bei ihrer Ablehnung der Zulässigkeit sehr anzweifelbarer Stileinheit und Stilreinheit die dem Geiste der Kirche möglichst entsprechende und unveränderte Belassung des künstlerischen Gesamteindruckes mit pietätvollster Schonung aller Alters- und Stimmungswerte für die Erhaltung der Gotteshäuser anstrebt. Sich der Erfüllung des Sonderzweckes bewußt, der jedem Gegenstande zukommt und von seiner Existenzberechtigung untrennbar bleibt, verkennt sie keinen Augenblick, daß ihre praktischen Forderungen in allererster Linie mit der Kultwürdigkeit des Ortes und der Sache in möglichstem Einklange bleiben sollen und nicht in einen unbegründeten Widerspruch zu derselben geraten dürfen. Was der Geist der Kirche geschaffen, muß bis an die äußersten Grenzen der Möglichkeit diesem Geiste unverändert erhalten bleiben und verträgt eigentlich ohne Versündigung an diesem Geiste keine nur in persönlichem Belieben gelegene Umgestaltung, selbst nicht von dem Gesichtspunkt einer angeblich nicht nur zulässigen, sondern sogar förderns- und empfehlenswerten Stilreinheit und Stileinheit. Da weder ausdrückliche Vorschrift noch die Praxis der Kirche diese beiden Eigenschaften bis ins XIX. Jh. herauf mit der stets vom Geiste der Kirche geforderten Kultwürdigkeit gleichsetzten, geschweige denn mit derselben in einen untrennbaren Zusammenhang brachten, da ferner jene Männer, welche die erneute und erhöhte Wertschätzung der Kunst des Mittelalters einleiteten, nicht im entferntesten an die extreme Handhabung der heute unter dem kirchlichen Kunstgute teilweise rücksichtslos aufräumenden Schlagwörter dachten, und da dieselbe sich in eine auch vom Standpunkte der Hochschätzung des kirchlichen Geistes aller Zeiten kaum freudig zu begrüßende Unduldsamkeit und Ausartung verlor, so vermag die Denkmalpflege in ihrer unmittelbar von dem Bestreben vollster Wahrung des Geistes und der Kultwürdigkeit der Kirche getragenen Forderung weiterer möglichst unveränderter Erhaltung der Gotteshäuser nichts zu erblicken, was wirklich dem Geiste der Kirche fremd wäre und den Begriffen einer von demselben durch Jahrhunderte weder vorgeschriebenen noch gehandhabten Stileinheit und Stilreinheit als dem kirchlichen Absichten und Zwecken besser Entsprechenden geopfert werden müßte. Das Nebeneinander stilverschiedenster Einzelheiten ist dem Geiste der Kirche nie fremd oder anstößig gewesen, weil er es sonst selbst ebensowenig geduldet als geschaffen hätte. Was ihm aber jemals wirklich entsprach und in künstlerischer Form seinen Ausdruck fand, verdient weitestgehenden Schutz nicht nur von der Denkmalpflege, sondern noch vielmehr von den Dienern der Kirche selbst und sollte nur bei absoluter Unmöglichkeit der Erhaltung am ursprünglichen Orte an Museen abgegeben werden, in welche gewiß kein Denkmalpfleger die noch in lebendigem Gebrauche stehenden Gotteshäuser verwandeln will. Wo sich die Notwendigkeit der Beschaffung eines Ersatzes oder die Behebung bestimmter Mängel nicht abweisen läßt und Kultunwürdigkeit wie Erhaltungsmängel begründete Bedenken gegen weitere Belassung aufdrängen, wird die Denkmalpflege nicht die erst im XIX. Jh. erhobene Forderung der Stileinheit und Stilreinheit, sondern nur die dem Geiste der Kirche entsprechende jahrhundertelange Übung als maßgebend betrachten, die mit ihren Vorschriften kaum im Widerspruche stehen kann. Wo die Kirche bestimmten Änderungen des Bauzustandes oder der neuen Einrichtung der Gotteshäuser gegenüberstand, verlangte sie dieselben weder stilrein noch stileinheitlich mit dem Vorhandenen, wohl aber zweifellos kultwürdig und im Vergleiche mit dem Aufgegebenen mindestens nicht als im Zeitgeschmacke künstlerisch minderwertig. So wird auch die Denkmalpflege der Gegenwart bei Auswechslungsfällen Kultwürdigkeit und Kunstwürdigkeit des Ersatzes, der den Bestand des Ganzen keine Einbuße erleiden lassen soll, als Kardinalpunkte ihrer Wirksamkeit

hochzuhalten haben; sie werden nicht minder bei vollständigen Neuanschaffungen für Gotteshäuser maßgebend bleiben. Vielleicht will man entgegenhalten, daß die Kunstwürdigkeit manchmal fraglich und heute schwerer als ehedem zu erreichen sei, weil frühere Perioden eben ihren eigenen Stil besaßen. Sicherlich hat man die Kunstwürdigkeit solch späterer Zutaten, an der man nur der Kunst der Zeit das Wort ließ, im Zeitpunkte ihrer Entstehung gewiß nicht bezweifelt, sondern im Vergleiche zu dem früheren selbst vom Standpunkte der Kirche als das entschieden Bessere, den Bedürfnissen und dem Geschmacke mehr Entsprechende betrachtet, ohne dem Heile der Stileinheit und Stilreinheit zuzustreben. Dieses Verhalten hat weder der Kirche noch der Kunst einen Schaden gebracht, wohl aber stets beide einander genähert und die Kunsttätigkeit jedes Zeitalters segensreichst befruchtet. Erhoffen wir ein Gleiches von der Gegenwart, der man allerdings aus dem Mangel eines eigenen Stiles die Möglichkeit einer ähnlichen Ersatz- oder Zutatenausführung abzusprechen geneigt ist. Es mag zugegeben werden, daß wir ein ähnlich abgeschlossenes System der Gegenwartskunst nicht besitzen, wie wir es sonst mit dem Begriff eines Stiles zu verbinden gewohnt sind. Allein für die Entstehung und den Wert eines Kunstwerkes ist doch wohl weniger das abgerundete System eines Stiles als vielmehr das Können des Meisters, nicht der Kunstkodex der Gesamtheit, sondern die wirkliche Kunst des einzelnen das am meisten Maßgebende. Die Systeme der Renaissance- und Barockkunst haben sich ja gleichfalls aus zahlreichen tastenden Versuchen einzelner entwickelt. So wie damals bleibe auch jetzt das phantasievolle Erfinden neuer origineller Formen, falls gegen ihre Verwendung die Kultwürdigkeitsforderungen der Kirche keine begründeten Bedenken erheben und in ihrer Verkörperung selbst der Geist der Kirche nichts Anstößiges findet, die Abwechslung ebenso geistreicher wie zwecksicherer Lösungen und die Selbständigkeitsbetonung wirklicher Künstler berücksichtigenswert für alle Fragen der kirchlichen Kunst und mit ihr für die Denkmalpflege. Man stelle die Kunst der Gegenwart ohne Scheuklappen der Stileinheit und Stilreinheit vor Denkmalpflegeprobleme; sie hat unter ihren so zahlreichen, gewiß oft nicht zu billigenden Extravaganzen nachjagenden Jüngern gar manchen, der ebensoviel Sinn für die Kunst der Vorzeit und ihre Schöpfungen als Geschmack und Geschick besitzt, um an der Erhaltung unserer Denkmäler lebendigen Anteil zu nehmen und vielleicht in ihrem Rahmen selbst eine demselben glücklich angepaßte Ergänzung zu schaffen, die sich als Kind ihrer Zeit nicht verleugnet, geschweige denn hinter den erborgten Lappen einer aufgezwungenen Stileinheit und Stilreinheit zu verkriechen sucht und die Handwerkmäßigkeit befangener Auslese energisch von sich weist. Für Auswechslung oder Ergänzung des nicht länger Haltbaren bleibe die Beschaffung des mindestens Gleichwertigen die Losung, unter welche die Ausführung einer neuen Zutat niemals herabsinke; vermag letztere mit voller Kultwürdigkeit noch einen höheren Kunstwert zu verbinden, der eine daseinsberechtigte Einheit des Zeitgeistes darstellt, so wird eine ihrer Aufgaben vollbewußte Denkmalpflege nirgends dem berechtigten Gedanken entgegentreten, die Kunst der Gegenwart mit der Erhaltung des Baues und der Ausstattung mittelalterlicher Kirchen lebendige Fühlung gewinnen zu lassen. Vermag einmal unsere Zeit mit ihren Mitteln ebenso an selbständige Änderungen des Gotteshauses heranzutreten, wie sie z. B. die Barockkunst in Deckenbildung, Stuckzieraten und dem beiden angepaßten Bilderschmucke löste, so wird sie sich ebenso wie jede ihrer Vorgängerinnen trotz anfänglichen Sträubens der Menge durchzusetzen vermögen und auch von der Denkmalpflege in wirklich erwiesenen Fällen der Auswechslungsnotwendigkeit und unbedenklicher Zutatszulässigkeit nicht als unstatthaft betrachtet werden. Aber was sie als Ersatz oder Zugabe bieten will, muß wie in früheren Epochen bei ähnlichen Anlässen wirklich gut bleiben und nicht auf die mildherzige Aushilfe handwerksmäßig wiederbelebter Stilreinheit und Stileinheit angewiesen erscheinen, sondern vom Standpunkte wahrer Kunst ebenso wie von jenem der Kultwürdigkeit vollständig einwandfrei sein. Sind beide in gleicher Weise berücksichtigt, dann wird die Denkmalpflege, welche die Förderung wahrer Kunst stets zu ihren Aufgaben zählen muß, sich vollauf befriedigt erklären können. Nicht Stileinheit und Stilreinheit, sondern volle Kultwürdigkeit und volle Kunstwürdigkeit, ihre gegenseitige Durchdringung in der Sicherung und Erhaltung des Gotteshauses und in der Beschaffung neuer Beigaben mögen sowohl von den berufsmäßigen Vertretern der Denkmalpflege als auch von den weitesten Kreisen in ihrer wahren Bedeutung für die Erhaltung unseres vaterländischen Denkmälerbestandes verstanden und gefordert werden.

Wien — Joseph Neuwirth

BERICHTE

Sgraffiti im Schlosse zu Leitomischl

Es wäre ein dankbares Thema einer kunstgeschichtlichen Untersuchung, das Nachleben und Nachwirken der Schöpfungen der römischen Kunst des ersten Drittels des XVI. Jhs. im Norden zu verfolgen: nichts könnte vielleicht das Verhältnis der späteren Perioden zu der Kunst der Blütezeit griechischer Plastik so deutlich illustrieren, wie eine Untersuchung dieser Art.

Frau Maria Manrique von Pernstein, geborene Mendoza, von der in diesen Blättern bereits gesprochen wurde, hat in den Jahren 1568—1573 in Leitomischl von einem italienischen Baumeister ein Schloß bauen und es von italienischen und einheimischen Künstlern ausschmücken lassen. Ein Rest der alten damals entstandenen Ausschmückung des Schlosses sind die auf der Nordseite des Schloßhofes befindlichen Sgraffiti.

Der Hof wird auf drei Seiten von Arkaden umgeben und nur die Nordseite desselben begrenzt eine einfache, von Doppelfenstern durchbrochene Hausfront. Das Untergeschoß ist rustiziert, es folgt ein abschließendes Gesims und darüber bis zur Fensterhöhe des ersten Stockes eine glatte Brüstungsmauer. Auf diese folgt dann zwischen und über den fünf Doppelfenstern des ersten und des zweiten Stockwerkes eine vierfache Reihe von Bildern, die nur durch einen schmalen Gesimsstreifen in der Fensterhöhe des zweiten Stockwerkes getrennt werden. Das zwischen dem ersten und zweiten Stocke liegende Hauptgesims ist weggelassen — ein Beweis dafür, daß die Aussckmückung mit Sgraffiti bereits beim Baue geplant war, somit diesem ungefähr gleichzeitig sein muß. Die Doppelfenster sind von einfachen, durch Konsolen gestützten Simsen bekrönt. Als scheinbare Träger der letzteren fungieren in Sgraffito gezeichnete toskanische Säulen.



Fig. 8 Der Hof des Schlosses zu Leitomischl

Wir beginnen bei der Betrachtung der Sgraffiti mit der wichtigsten und größten Darstellung, die sich in dem zweiten Bildstreifen von unten befindet; er zieht sich zwischen der Fensterreihe des ersten und zweiten Stockwerkes hin und wird durch eine später angebrachte Sonnenuhr in zwei Teile zerlegt.

Der rechte Teil ist eine sehr genaue Kopie eines der Schule des Marc Anton zugeschriebenen Kupferstiches, der seinerseits wieder das Gemälde

der Raffaelschule der „Schlacht an der milvischen Brücke" in der „Sala di Constantino" der vatikanischen Stanzen reproduziert. Daß der Sgraffito nach diesem Kupferstiche ausgeführt ist, unterliegt kaum einem Zweifel, denn alle Änderungen, die sich der Stecher gegenüber dem Gemälde erlaubte, kehren auf unserem Bilde getreulich wieder: Abgesehen davon, daß beide Kompositionen seitenverkehrt sind, ist z. B. die Landschaft im Hintergrunde ganz verändert. Rechts fehlt der Hintergrund vollständig, links sind die Berge höher, ihre Silhouette ist schärfer umrissen und dabei völlig abweichend in den Linien von dem vatikanischen Fresko. Das Getümmel der Kämpfenden auf der Brücke ist aus ganz anderen Einzelfiguren zusammengesetzt wie im Original, aber in Stich und Sgraffito sind sie identisch. Im Vordergrunde rechts steht ein dem Beschauer den Rücken zukehrender Fußkämpfer. Dieser ist im Vatikan nackt, im Stiche trägt er eine Rüstung, und diese Rüstung ist im Sgraffito mit allen Einzelheiten wiederholt.

Das Sgraffito ist also im allgemeinen bis auf gelegentliche Verzeichnungen und Vergröberungen eine sehr treue Kopie des Stiches. Einige kleine, und zwar recht bezeichnende Veränderungen erlaubte sich der Künstler aber dennoch: So erblicken wir rechts im Hintergrunde plötzlich neben den Lanzen und Schwertern eine echt böhmische Waffe, den Morgenstern, doch sehen wir die Hand nicht, die ihn schwingt. Gleich rechts daneben hat der Künstler einem Krieger statt des edlen Antlitzes, das er im Stiche trägt, ein richtiges Karrikaturgesicht mit breiter, dicker Nase, aber von großer Lebendigkeit gegeben. Eine weitere Änderung, wohl als Verbindung mit dem linken Teile des Bildstreifens, erlaubte sich der Künstler am Rande. Er läßt die milvische Brücke direkt in ein Stadttor münden. Man könnte fast meinen, daß er Rom persönlich nicht kannte.

Nun folgt gegen links eine Unterbrechung: Im Anfange des XVIII. Jh. ließ ein Schloßherr den mittleren Teil des Streifens durch eine Sonnenuhr mit Chronogramm und Wappen in Freskotechnik übermalen.

Jenseits teilt sich der Streifen kompositionell wieder in zwei recht lose zusammenhängende Hälften. Auf der inneren Hälfte erblicken wir die Belagerung einer Stadt, wahrscheinlich Roms, in höchst ungeschickter Komposition. Die Stadt im Hintergrunde hat links ein an das Kolosseum erinnerndes Bauwerk, rechts ein Tor, das Reminiszenzen an die Porta Borsari zu Verona oder ein anderes spätantikes Stadttor verrät. Die Architektur ist von der in deutschen Stichen, etwa des Georg Pencz, vorkommenden nicht wesentlich verschieden. Im Vordergrunde erscheinen zusammenhanglose Züge von Soldaten und Einzelkämpfe zwischen Kriegern in antiker Kleidung neben recht modernem Kriegsgerät.

Der äußere Teil des Streifens bringt wieder als groß gedachte Komposition das Bild eines Reitergefechtes. Der Abstand zwischen beiden Hälften ist auffallend. Wir können annehmen, daß der Sgraffitist, der rechts seine Darstellung aus verschiedenen Zeichnungen und Stichen kompilierte, links wieder die Vorlage eines bedeutenden Künstlers in ihrer Gänze benutzte. Leider ist es dem Gefertigten nicht gelungen, diese unter den in Wien zugänglichen Stichen des XVI. Jhs. zu finden. Es scheint aber sicher zu sein, daß wir es hier mit einem italienischen und nicht mit einem deutschen Vorbilde zu tun haben. Dafür spricht einerseits die trotz der Vergröberungen des Sgraffitisten auffallende Freiheit und Selbstsicherheit in Bewegung und Haltung der einzelnen Figuren, anderseits die Mäßigung, die sich der vorbildende Künstler beim Kostüm der als Christen und Türken gekleideten Reiter auferlegte. Ein Deutscher hätte das alles mehr herausgeputzt, hätte viel mehr kostümliche Schnörkel angebracht, hätte vor allem mehr von deutschem Soldatenwesen und Rittertum einfließen lassen. Auch die Bewaffnung ist einfach: in der Luft erblicken wir nur dünne Lanzen und — dem Morgensterne auf der rechten Seite entsprechend — eine einzige Hellebarde.

Wem wird nicht beim Anblicke dieses Reitergefechtes Lionardos berühmte Gruppe für den Palazzo Vecchio in Florenz, Lionardos Hinterlassenschaft an Zeichnungen in den Sinn kommen? Gewiß, das Arrangement der Gruppe und der Einzelfigur geht auf Lionardo zurück, allein die bei weitem uninteressantere Aktion zeigt uns, daß es eben nur eine Anregung, nicht eine Vorlage Lionardos war, die den Gedanken zu dem Reitergefechte eingab.

Die unterste Reihe bringt uns in fünf Bildern, die auf die Zwischenräume zwischen den Fenstern verteilt sind, die Geschichte Samsons, wie sie im Buche der Richter, Kap. 13—17, erzählt wird. Auch diese Darstellungen verraten stilistisch italienische Herkunft. Die Freude an schöner Pose und Drapierung, an idealisiertem Kostüm ist darin zu ausgesprochen. Die schöne Figur des Vaters zur Linken der „Vermählung Simsons" ist so recht ein Beispiel für den römisch idealisierenden Stil der Vorlage.

Trotzdem daß diese beiden Reihen nur Kopien nach Vorlagen italienischer Stecher zu sein scheinen, ist ihr künstlerischer Wert ein sehr hoher. Trotz gelegentlicher arger Verzeichnungen wußte der Sgraf-



Fig. 9 Detail aus den Sgraffiti im Schlosse zu Leitomischl

fittist in den meisten Fällen die Schönheit der Pose und der Bewegungen festzuhalten, wußte er seinen Figuren die Lebendigkeit des Originals einzuhauchen. Besonders in der unteren Reihe erzählt jedes Antlitz von dem freilich sehr an der Oberfläche verweilenden Eigenleben der beteiligten Personen, ist jede Stellung und Bewegung der Handlung dienlich und angemessen. Die Massenkompositionen der zweiten Reihe, der idealistische Geisterzug der Schlacht am Ponte Molle und das wilde Wogen des Reiterkampfes, sind freilich der Entfaltung individuellen Lebens weniger günstig, doch spricht auch hier alles, bis zu den wirbelnden Pferdeschweifen vom Feuer der Aktion.

Viel geringer ist die dritte Reihe der Bilder ausgeführt. Wir erblicken zwischen dekorativen Reiter- und Kriegerfiguren nur zwei zusammenhängende Darstellungen, von denen die eine wohl die Entführung der Helena, die andere den Abschied Hektors zum Gegenstande hat. Über die Vorlage dürfte sich auch hier dasselbe sagen lassen, wie bei der untersten Reihe, die Ausführung ist aber viel roher und ungeschickter und läßt auf die Hand eines Gehilfen schließen.

Noch geringer ist die Arbeit im obersten Streifen, der über den Fenstersimsen Brustbilder von Feldherren oder Fürsten in Halbmedaillons und zwischen denselben Tierszenen zeigt. Hier tritt besonders in den Medaillons der Stil der deutschen Renaissance so deutlich zutage, daß wir annehmen müssen, daß dieser Streifen erst später von der Hand eines deutschen Gesellen hinzugefügt wurde.

In ihrer Gesamtheit gehören die Sgraffiti sicher zu den besten Arbeiten dieser Technik in Österreich.

Man hat früher die Rolle der italienischen Hochrenaissance nördlich der Alpen übersehätzt, indem man einen vollständigen Bruch mit der Vergangenheit angenommen hat. Anderntells muß man sich aber wohl hüten, in das andere Extrem zu verfallen und die Einwirkung der Schöpfungen des goldenen Zeitalters der italienischen Kunst als eine wenig bedeutsame Episode in dem Verlaufe der Entwicklung der Kunst nördlich der Alpen hinzustellen. Die Wahrheit liegt in der Regel jenseits der diskutierten Theorien. Wohl nicht der monumentale Stil, aber die Fülle der objektiven, allem was bis dahin im Norden in der bildenden Kunst geschaffen wurde, weit über-

legenen Normen für die Darstellung der Körper mußte und hat nicht nur bei den großen Künstlern, sondern im ganzen nordischen Kunstschaffen wie eine Offenbarung gewirkt, und Werke wie diese Sgraffitti, welche ein Gemälde aus den Stanzen monumental reproduzierten, hatten nicht in dem Mangel an origineller Erfindung oder in dem mittelalterlichen Sichbegnügen mit bestehenden Kompositionen (was schon die Kunstfertigkeit des Meisters ausschließt), sondern in der Tatsache ihren Ursprung, daß in den Werken der sogenannten römischen Hochrenaissance eine solche Fülle von neuen Lösungen für die Probleme der Menschendarstellung geschaffen wurde, daß sie wie einst der Lysippsche Kanon den nächstfolgenden Generationen als die absolute gegebene nicht zu übertreffende Wahrheit erschienen sind. Die große mitteleuropäische Kunst des XVII. und XVIII. Jhs. wäre ohne diese vorangehende Italianisierung nicht möglich gewesen.

Paul Hauser und Max Dvořák

NOTIZEN

Wie soll man Ruinen erhalten

Cornelius Gurlitt hat gelegentlich der Diskussion über die Restaurierung der Burg der Grafen von der Mark in Altena folgende Grundsätze für die Erhaltung der Ruinen aufgestellt:

„1. Aufräumen des Schuttes, so daß die erhaltenen Bauteile klar erkennbar werden.

2. Aufführen von Stützen einfacher Art, wo die Mauern umzufallen drohen. Diese Stützen sind so zu behandeln, daß man sie ohne weiteres als moderne Hilfskonstruktionen erkennt.

3. Wiederaufstellen herabgefallener Bauteile dort, wo dies ohne Ergänzungen und mit unzweifelhafter Richtigkeit geschehen kann. Unter dieser Richtigkeit verstehe ich das, was nicht erst auf dem Wege archäologischer Studien als richtig erkannt zu werden braucht, sondern was ohne Aufwand von Wissenschaft sich von selbst ergibt.

4. Entfernen des Baum- und Strauchwuchses so weit, daß die Ruine von nah und fern übersichtlich wird, unter Beibehaltung einiger schönen Baumgruppen, die womöglich an früher nicht bebauten Stellen (in alten Höfen oder Gärten) stehen sollen.

5. Genaue zeichnerische Aufnahme der Ruine, sorgfältige archäologische Rekonstruktion auf dem Papiere und Herausgabe eines guten, billigen Buches, das es dem Besucher ermöglicht, sich in der Phantasie die Ruine so richtig wie möglich zu ergänzen. Herstellung eines die Rekonstruktion erläuternden Modelles und Sammlung aller solcher Gegenstände, Akten und Abbildungen, die die Geschichte der Burg erläutern.

6. Sollte die keineswegs zu bekämpfende Absicht bestehen, auf der Ruine Neubauten zu errichten (Wohnungen, Aussichtstürme, Gasthäuser usw. usw.), so sind diese „im Geiste der Alten" zu schaffen. Das heißt nicht in der den „Alten" ganz fern liegenden Absicht, daß das Neue für ein früher Geschaffenes, für ein Älteres, „Idealeres" oder dergleichen gehalten werden soll, als es tatsächlich ist. Der „Geist der Alten" beruht nicht in romanischer oder gotischer Form, sondern in schlichter Wahrheitsliebe. Mittelalterlicher Arbeit sieht man ohne weiteres Zweck und Zeit an. So soll auch das Neue so geschaffen werden, daß man ohne weiteres erkennt: Dieser Teil gehört nicht der alten Burg an, sondern erst nach Zweck und Form ein Einbau des XX. Jhs. Daß die Gruppe trotz stilistischer und zwecklicher Verschiedenheit ein künstlerisches Ganze bilde, dafür hat der Baukünstler zu sorgen, der keineswegs archäologische Kenntnisse dazu braucht, die Gruppe herzustellen. Diese werden ihm viel eher ein Hindernis in der Erfüllung der künstlerischen Aufgabe sein. Denn auch die alten Burgherren bauten, ohne sich auf dem Wege der Archäologen über das zu unterrichten, was ihre Vorgänger in diesem oder jenem Falle geschaffen hatten, sie schafften dem jeweiligen Zwecke gemäß, also rein künstlerisch! Aufgabe des historisch geschulten Architekten wird dabei sein, daß er mit Ehrfurcht alles vermeidet, was zur Zerstörung der durch ihr Alter geheiligten Überreste der Vergangenheit führt. In der Schonung auch des unbedeutendsten alten Steines kann nie zu weit gegangen werden! Denn das Alte ist das Unersetzliche, das Wertvolle. Das Neue hat sich in diesem Falle überall achtungsvoll unterzuordnen." Die goldenen Worte des letzten Absatzes gelten gewiß nicht nur für die Behandlung der Ruinen, sondern mutatis mutandis aller alten Baudenkmäler. Wie viel wäre uns erhalten geblieben, wenn man auch nur eine Generation früher nach solchen Grundsätzen vorgegangen wäre!

Proberestaurierung der Apsisgemälde des Domes von Aquileja

Die Gemälde, welche die Apsis des Domes von Aquileja schmücken und zu den wichtigsten Denkmalen der mittelalterlichen Kunst in Österreich gehören, sind in Gefahr ganz zugrunde zu gehen. Sie sind in der Barokkzeit mit Stukkaturen überzogen worden, wobei in die Malschichte in regelmäßigen Abständen Löcher geschlagen wurden. Die Ränder dieser Einpickungen zerfallen und bröckeln ab und

die umliegenden Teile der Malerei lösen sich vom Malgrunde los. Wenn die Gemälde vor der vollständigen Zerstörung gerettet werden sollen, ist es notwendig, die Löcher zu schließen. Dabei muß entschieden werden, wie die geschlossenen Löcher zu behandeln sind, wofür sich dreierlei Möglichkeiten bieten: Man läßt die ausgefüllten Stellen in der Farbe des Verputzes, man gibt ihnen einen neutralen in den ganzen Gemälden einheitlichen Ton, oder man tönt sie in der Lokalfarbe der Umgebung. Zur Begutachtung dieser verschiedenen Möglichkeiten wurde an einem Teile der Malereien der Domapsis eine Proberestaurierung vorgenommen, bei der je an einem kleinen Teile der Gemälde eines von den drei genannten Verfahren angewendet wurde. Es hat sich gezeigt, daß die Tönung der neu verputzten Stelle in der Lokalfarbe der Umgebung den zwei anderen Methoden weitaus vorzuziehen ist. Wenn die Lücken die Farbe des neuen Verputzes behalten oder einheitlich neutral getönt werden, zerreißen sie fast vollständig die Formen, so daß man kaum mehr erkennen würde, was dargestellt ist, und verändern überdies den farbigen Eindruck der Malereien ganz und gar, wogegen bei der Tönung in der Lokalfarbe der Umgebung der Formenzusammenhang eher hervorgehoben als mehr zerrissen und auch der jetzige koloristische Eindruck gewahrt wird, ohne daß irgendeine Verfälschung stattfinden würde, da bei den so getonten Ausfüllungen selbstverständlich jede Einzeichnung oder Modellierung vermieden werden muß, und überdies ein etwas lichterer Ton als der der umliegenden Partien gewählt werden kann, so daß auf den ersten Blick ersichtlich wird, welche Partien des Gemäldes ursprünglich sind und welche zur Stütze der Originalteile in unseren Tagen neu ausgefüllt wurden. Man kann dieses Ergebnis nicht generalisieren, weil es von der Beschaffenheit der Gemälde und deren Beschädigung abhängig ist, dennoch scheint es mir nicht nur der Wichtigkeit des Denkmales wegen, um welches es sich handelt, wert zu sein hier mitgeteilt zu werden.

M. D.

Monumenta deperdita

1. Ruine Kropfsberg in Tirol. Die herrliche Ruine am Ausgange des Zillertales im Inntale, ein Emporium historischer Reminiszenzen und ein Juwel malerischer Wirkung, ist im Jahre 1904 von der Geheimratswitwe Kruger an den Architekten Max Krönschild in München verkauft worden, der sie gekauft hat, um sie zu „rekonstruieren" und dann zu verkaufen. Die Z. K. ersuchte ihn, bei den Rekonstruktionsarbeiten möglichst den baulichen Charakter und den Alterswert des Denkmales zu wahren. Aus den dann von dem Besitzer vorgelegten Plänen war zu ersehen, daß er unter Rekonstruktion einen fast vollständigen Umbau versteht. Als die Z. K. dagegen Einwendungen erhob, hat der Besitzer erklärt, daß die Ruine, wenn sie in ihrer jetzigen Form gesichert werden soll, höchstens 25.000 Mark wert sei, er aber 78.000 Mark dafür gezahlt habe, um die Ruine wieder aufzubauen, dadurch seinen Namen als Künstler verewigen und eventuell den neuerstandenen Herrschaftssitz mit Gewinn weiter veräußern zu können, weshalb er auf die wohlgemeinten Vorschläge keinesfalls eingehen könne. Da sich kein Käufer für den neuen Herrschaftssitz gefunden zu haben scheint, hat dann aber der Besitzer beschlossen, die Ruine ganz zu schleifen, um an ihrer Stelle eine Villa zu bauen, und hat mit den Demolierungsarbeiten im Mai des l. J. begonnen.

Die Bezirkshauptmannschaft von Kufstein hat im Juni die Einstellung der Demolierungsarbeiten verfügt, da aber der Besitzer die Bewilligung zum Neubaue einer Villa sich ordnungsgemäß erwirkt hat, mußte von der Statthalterei das Demolierungsverbot aufgehoben werden.

Dieser Auszug aus den Akten bedarf keines Kommentars. Man hat die Kulturlosigkeit unserer Zeit mit Recht als bestia triumphans bezeichnet.

2. Palazzetto beim Palazzo di Venezia in Rom. Im Frühjahr wird der Palazzetto beim Palazzo Venezia in Rom abgetragen, der österreichisches Eigentum ist und dessen Schicksal deshalb auch in diesen Blättern zu erwähnen ist.

Das merkwürdige Gebäude, allen Besuchern Roms wohlbekannt, grenzt an den Palast Pauls II. an, dem es sich in der Gesamtform und in den Details eng anschließt. Massig und schwer nach außen, zinnenbekrönt gleicht es trotz der Renaissanceformen mehr einem mittelalterlichen Bau als einer Schöpfung des Quatrocento. Im Innern öffnet es sich in zweigeschossige Hallen, deren Gestalt dem Marcellustheater nachgebildet ist und die einen alten, verträumten, märchenhaften Garten umschließen. Der Palast und der Palazzetto sind vom Papste Pius IV. der Republik Venedig geschenkt worden, mit der es an Österreich kam, in dessen Besitze es auch nach dem Verluste Venetiens geblieben ist. Nun muß der Palazzetto dem neuen Denkmale Viktor Emanuels weichen. Ein Komitee von österreichischen Kunstfreunden wird eine Prachtpublikation des Denkmales veranstalten, damit es wenigstens in dieser Form erhalten bleibe.

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

1907 ▫ Heft III. IV.

ALLGEMEINES

Francesco Borromini als Restaurator

Die allerehrwürdigste Kirche des Christentums, die alte Lateranische Basilika, mater ecclesiarum, mußte im XVII. Jh. umgebaut werden, weil sie einzustürzen drohte.[1] Es handelte sich bei diesem Umbaue darum, superare grandissime difficoltà, wie Baldinucci berichtet;[2] wir werden hören warum.

Die Durchführung der Aufgabe ist Francesco Borromini übertragen worden. Das dürften viele von den Zeitgenossen als das allergrößte Wagnis angesehen haben. Wir alle, die ganz jungen unter uns ausgenommen, hatten das Glück zu beobachten, wie sich eine neue Kunst alten Traditionen gegenüber durchgerungen hat. Als der Kampf am heftigsten tobte, mochte es wohl manchem scheinen, ähnliches hätte es früher nie gegeben, nie früher hätte das Neue so heftig um Daseinsberechtigung und Anerkennung kämpfen müssen, wie in unseren Tagen. Es wäre dies eine irrige Meinung. Bis zum Cinquecento hören wir wohl nichts von Kunstkämpfen, weil das Neue stets als eine allgemein gesuchte unpersönliche Lösung allgemein verbreiteter Probleme sich kampflos die Welt eroberte. Das wurde anders, als die neuzeitliche Individualisierung der künstlerischen Schöpfung der subjektiven Anteilnahme der Künstler an Lösungen künstlerischer Probleme einen weit größeren Spielraum ließ als in irgendeiner früheren Periode. Da haben Künstlerfehden begonnen und Künstlertragödien, die darin ihren Ursprung hatten, daß eine neue Auffassung künstlerischer Probleme eine längere Zeit zum Siege brauchte, als das Leben ihres Schöpfers gedauert hat.

Einer solchen Tragödie ist Borromini zum Opfer gefallen. Es gibt wenig Architekten, deren Kunst einen so großen Einfluß auf ganz Europa durch Jahrhunderte ausgeübt hätte, wie jene des unglücklichen Meisters vom Luganosee. Nur Michelangelo und Palladio könnte man neben ihm nennen.

Von Michelangelos Tode an hat sich eine Stilwandlung in der Architektur vorbereitet, deren Inhalt als der Sieg des architektonischen Subjektivismus über traditionelle architektonische Normen bezeichnet werden kann. Die tektonischen Gesetze, auf welchen die Gotik und Renaissance beruhte, haben bereits in den Bauschöpfungen Michelangelos ihre Bedeutung verloren und die Souverenität der subjektiven architektonischen Komposition trat an ihre Stelle. Doch die alten tektonischen Normen und Formen wirkten ähnlich wie heute die Prinzipien der barocken monumentalen Malerei, obwohl sie ihren künstlerischen Sinn verloren hatten, noch lange nach, Götzen vergleichbar, an die man nicht mehr glaubte, die ganz aufzugeben man sich jedoch noch nicht entschlossen hatte. Auch Bernini wagte dies nur im dekorativen Beiwerke. Borromini hat aber in der großen Architektur mit der Tradition gebrochen, die bis dahin durch Jahrtausende die Grundlage einer jeden architektonischen Schöpfung gewesen ist, und hat eine neue Architektur geschaffen, in der nicht nur für die Gesamtkomposition, sondern auch für die Form und Verwendung sämtlicher Bauglieder ohne Rücksicht auf ihren tektonischen Ursprung und ihre einstige tektonische Bedeutung einzig und allein die vom Künstler subjektiv angestrebte Gesamtwirkung des Baues maßgebend gewesen ist.

Diesem Revolutionär in der Kunst, wie es ihrer nur wenige in der Geschichte der Kunst gegeben hat, wurde die Instandsetzung der Basilika Konstantins anvertraut. Sollte man nicht meinen, daß für ihn, wie für seine großen Vorgänger und noch mehr als für sie, das Alte nur ein Hindernis bilden müßte, welches er noch skrupelloser als seine Vorgänger beseitigt, da seine Kunst einen vollständigen Bruch mit jahrtausendelanger Tradition bedeutet. Statt dessen berichten bereits die zeitgenössischen Biographen mit

[1] Über den trostlosen Zustand der alten Basilika vergl. Rasponi, De Basilica et Patriarchio Lateranensi. Roma 1657, pag. 37 und 79 und die wertvolle Untersuchung H. Eggers, Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte", Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903. S. 154 ff.

[2] Ausgabe vom J. 1773. Bd. XVII. S. 65.

Verwunderung, daß er den Umbau vollzogen habe senz' alterare la pianta, senza muovere mura e senza scomponimento del tuto.[1]) Er hat also vom alten Baue erhalten, was nur zu erhalten war[2]), und das scheint im Hinblicke auf seine Kunst, die im schroffen Gegensatze zu der Vergangenheit stand, geradezu paradox zu sein. Man kann da nicht auf frühere, gewiß nicht seltene Beispiele hinweisen, wo alte Bauten, auch wenn sie baufällig gewesen sind, einfach ausgebessert, mit neuen Anbauten verbunden oder mit neuen Einbauten versehen wurden. In allen diesen Fällen hat man sich aus irgendwelchem Grunde nicht entschlossen, einen Umbau vorzunehmen. Borromini mußte jedoch einen Umbau durchführen und hat ihn auch, wie man noch heute bewundern kann, in grandioser Weise durchgeführt, weil die Kirche luminosa, ornata e vaga werden sollte, und weil es sich also nicht darum gehandelt hat, quieta non movere, sondern wo bei den notwendigen Rekonstruktionen zugleich etwas Neues, den modernen Anforderungen Entsprechendes geschaffen werden sollte.

Keinem seiner Vorgänger wäre es in einem solchen Falle auch nur im Traume eingefallen, sich um den alten Bestand irgendwie zu kümmern, es sei, daß man aus finanziellen oder technischen Gründen an ihn gebunden war. In allen Fällen, wo der Architekt früher frei schalten und walten konnte, änderte er vor allem die ganze Disposition, ohne auf das Alte Rücksicht zu nehmen. Bramante und auch noch Michelangelo hätten es nicht verstanden, wenn man von ihnen verlangt hätte, die Peterskirche umzubauen senz' alterare la pianta, senza muovere le mura e senza scomponimento del tuto. Die Änderung der Gesamtform war für die früheren Generationen die selbstverständliche Konsequenz des Bestrebens, einen Bau den modernen künstlerischen Forderungen anzupassen. Man hat das Alte beibehalten, wo man dem Neuen nicht die Tore öffnen wollte, wo man es aber tat, hörte das Alte auf eine künstlerische Rolle zu spielen. Borromini hat es jedoch in den Rahmen seiner künstlerischen Neuschöpfung einbezogen.

Es gibt einen eklatanten Beweis dafür, daß er es ohne äußeren Zwang deshalb getan hat, weil in seiner neuen Kunst auch ein neues Verhältnis zu den Denkmalen der Kunst der vorangehenden Perioden enthalten war. An den Langhauswänden von S. Giovanni hat Borromini Grabdenkmale aufgestellt, welche die ältere Lateranskirche geschmückt haben.[1])

Man hat sonst alte Denkmale stehen lassen, solange der Bau bestand, in dem sie untergebracht gewesen sind, als „gewollte Denkmale", die über ein Ereignis der Nachwelt Bericht erstatten sollten, an welche sich Familienerinnerungen, zünftige Interessen oder kommunalpatriotische Reminiszenzen knüpften. So ist z. B. S. Croce in Florenz oder S. Giovanni e Paolo in Venedig nach und nach zu einem überwältigenden Mausoleum der kommunalen Vergangenheit geworden. Wo es sich jedoch darum handelte, den Kunstbedürfnissen der Gegenwart Rechnung zu tragen und einen alten Bau durch einen neuen zu ersetzen, wurde auf die im alten Baue befindlichen Denkmale keine Rücksicht genommen und man hat sie im besten Falle in Nebenräumen aufgestellt, gewöhnlich aber ganz beseitigt.

Die Grabmäler, Epitaphien und Statuen, welche sich in der alten Peterskirche befunden haben und von welchen einige, wie der Sarkophag Ottos II., mit weltgeschichtlichen Erinnerungen verknüpft waren, andere, wie das Grabmal Pauls II., Marksteine der römischen Kunstentwicklung gewesen sind, mußten erbarmungslos in die Grotten wandern. Nur die alte Peterstatue hat man in den Neubau übertragen, wohl aus Devotionsgründen.

Borromini hat dagegen die Grabdenkmale der alten Basilika in der neuen umgebauten Kirche wieder aufstellen lassen, und zwar nicht ganz unverändert. Er stellte sie in flache Wandnischen, wobei vielfach ihre alte Gesamtform verändert oder auch einzelne Teile weggelassen werden mußten, ließ aber sonst die alten Teile ohne Umgestaltung, so wie sie waren, und versuchte auch nicht sie zu einer neuen Einheit, welche der alten Bestimmung entsprochen hätte, durch eine Zusammenstellung oder Ergänzung des Fehlenden zusammenzustellen, sondern hat die einzelnen Teile durch eine neue, rein dekorative, prächtige architektonische Umrahmung verbunden, die bei den einzelnen Denkmalen verschieden ist, überall aber im Zusammenhange mit der ganzen neuen architektonischen Dekoration der Lateranskirche erfunden wurde. Wie man in der Renaissance antiken Intaglien eine kostbare Fassung zu geben pflegt, so sind hier mittelalterliche oder auch Re-

[1]) Passeri. Vite de' pittori, scultori ed architetti. Ausgabe vom J. 1772, S. 386.

[2]) H. Egger hat in der genannten Untersuchung nachgewiesen, daß er auch die Stützenstellung, soweit es möglich war, Rainaldis Kassetendecke und sogar die konstantinische Ostfassade beibehalten hat.

[1]) Es sind Kosmatenarbeiten, gotische Grabmäler, das Grabmal des Kardinals Antonius de Clavibus († 1477), des Ranuccio Farnese von Vignola usw. auch ein Teil des Fresko Giottis ist auf diese Weise erhalten worden.

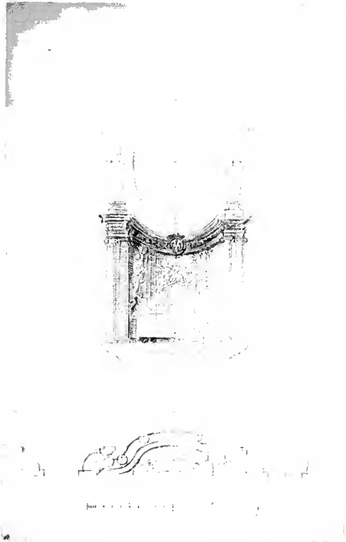


Fig. 10 Francesco Borromini, Entwurf für die Wiederaufstellung eines alten Grabmales. Zeichnung in der Wiener Hofbibliothek

naissanceskulpturen in Rahmen gespannt worden, die zu dem Schönsten gehören, was sich uns von der Kunst Borrominis erhalten hat.

Einen Beweis dafür, wenn es eines bedürfen würde, daß diese Umrahmungen von dem Meister selbst entworfen wurden, bietet eine Reihe von Zeichnungen zu diesen Dekorationen, die sich in der Wiener Hofbibliothek erhalten haben und von welchen wir eine abbilden (Fig. 10). Sie sind unzweifelhaft von der Hand Borrominis.

Der Meister, der an der Kühnheit seiner Neuerungen zugrunde ging, war also in der Lateranischen Basilika bestrebt, möglichst viel vom Alten zu erhalten, und zwar sowohl in der allgemeinen Gestalt des Baues als in dessen innerer Ausschmückung, wobei er das Alte in sein neues künstlerisches Programm aufgenommen hat. Auf der einen Seite also die weitestgehende Rücksichtslosigkeit jeder Überlieferung gegenüber, auf der andern eine unerhörte Rücksicht für das Überlieferte — ist das nicht ein sonderbares Problem?

Dieses Problem führt uns zur Quelle eines neuen Verhältnisses zu alten Denkmalen. Wir müssen uns vor allem fragen, ob Borromini das Alte als ein Dokument bestimmter künstlerischer Regeln und formaler Prinzipien so gefallen hat, daß er es erhalten wollte. Es ist dies kaum wahrscheinlich, da er wohl sonst nicht der Versuchung widerstanden hätte, die alten Formen irgendwie nachzuahmen. Auch historische Motive können kaum in Betracht gezogen werden; alles was wir über Borromini wissen, schließt es aus, daß sein Interesse auf historischen Voraussetzungen und Erwägungen beruht hätte.

Doch wenn wir uns die Bedeutung dessen, was er verfochten und wofür er mit seinem Leben büßen mußte, das Wesen seines Stiles vor die Augen führen, wird es klar, daß die Berücksichtigung des alten Bestandes nicht nur nicht im Widerspruche zu seinen sonstigen Neuerungen stand, sondern im Gegenteil eine ihrer Folgen gewesen ist.

Bis dahin war die tektonische, plastische oder malerische Einzelform das primäre und maßgebende Element des architektonischen Schaffens und der kunstverständigen Anteilnahme an Architekturen, deren Gesamtbild mehr oder weniger durch eine in erster Reihe durch die Tradition und den Stil der Zeit bestimmte Kombination solcher Einzelelemente bedingt gewesen ist. Am allerdeutlichsten ist es vielleicht in der Architektur des Quattrocento, welche die Antike nachzuahmen glaubte, indem sie einzelne tektonische Motive und plastische Formen der klassischen Kunst nachgeahmt hat, diese Nachahmungen jedoch mit Gebäuden verbunden hat, deren Grundriß und Aufbau mit der Antike in keinem direkten Zusammenhange stand, sondern von der vorangehenden Entwicklung abhängig gewesen ist. Die architektonische Gesamterfindung war an bestimmte Schemen gebunden, deren Umgestaltung nur allmählich und mehr durch Änderung der Einzelmotive als durch unvermittelte Neuerungen und ein freies Schalten und Walten in der Massen- und Raumdisposition erfolgte.

Michelangelo war da wie in allem der Begründer neuer Werte. Er war der erste, der das Gleichgewicht der tektonischen Glieder und Skulpturen durch das Gleichgewicht der Massen ersetzte und der dieses Gleichgewicht nicht auf die überlieferten Regeln und Grundsätze aufgebaut hat (ob sie nun in der ihm unmittelbar vorangehenden Entwicklung ihren Ursprung hatten oder aus der klassischen Architektur übernommen wurden), sondern, wie wir bereits hörten, seine subjektive Erfindung auch in der Gesamtkomposition zum höchsten Gesetze der architektonischen Gestaltung erhoben hat. Nie früher hat ein Mensch ähnliches gewagt.

Die Weiterentwicklung erfolgte nach drei Richtungen möglich. Zunächst führte sie zu einer ganz andern Behandlung der Außenerscheinung der Bauten, die als Ganzes konzipiert, als ein einheitlich wirkendes Gesamtbild erfunden wurde und wirken sollte. Das öffnete aber den Blick für die Gesamterscheinung der Bauten überhaupt und so ist es erklärlich, daß Palladio Gebäude zu entwerfen vermochte oder teilweise auch ausgeführt hat, die nicht nur im Detail, sondern auch in der Gesamterscheinung alte klassische Vorbilder wiedergeben.

Von einer freien Behandlung der Massen zu einer freien Behandlung der Räume ist nur ein kleiner Schritt und so sehen wir, wie die Nachfolger Michelangelos unermüdlich bestrebt gewesen sind, einheitliche Raumwirkungen zu erfinden.

Die Folge dieser beiden Neuerungen war es, daß auch die Bedeutung des Einzelmotives eine ganz andere geworden ist. Die alten Residuen der klassischen Tektonik verloren ebenso ihre Bedeutung als Skulpturen oder Malereien, welchen im Gebäude früher eine Sondermission beschieden war. Ihre Hauptfunktion bestand nun darin, der vom Architekten angestrebten Gesamtwirkung zu dienen und sie zu erhöhen. Michelangelo und seine Epigonen haben diesem Bestreben noch die alte klassische Tektonik und statuarische Skulptur zugrunde gelegt, die aber tatsächlich dadurch ihrer eigentlichen Bedeutung enthoben wurde und nur dem Scheine nach ihre alte Rolle spielte. Am weitesten in dieser Scheinbedeutung der tektonischen Form und der statuarischen Skulptur

sind Pietro da Cortona und Bernini gegangen, die jedoch kaum irgendeinem ihrer Zeitgenossen als weitgehende Neuerer erschienen sein mochten (als welche sie zu betrachten wir gewohnt sind), da ihre Kunst der natürliche Abschluß einer fast hundertjährigen Entwicklung gewesen ist.

Borromini war aber der wahre Erbe Michelangelos. Er hat aus dessen Subjektivismus die letzten Konsequenzen gezogen und hat alles über Bord geworfen, was den neuen architektonischen Idealen gegenüber keine künstlerische Funktion mehr hatte. Da die tektonischen Glieder ihre künstlerische Bedeutung verloren haben, ist auch ihre Form irrelevant geworden und so werden tausendjährige Normen aufgegeben, Gebälke biegen sich und krümmen sich, als wenn sie von Teig wären, Säulen tragen nichts, die Mauern werden ausgebaucht wie elastische Stoffe und die Skulptur ist ganz gleichgültig, sie ist nichts weiter als ein Glied in der großen dekorativen Gesamtwirkung und es kommt deshalb gar nicht darauf an, wie sie in ihren Details beschaffen ist. Jeder Raum repräsentiert eine künstlerische Potenz, man muß ihn nur richtig zu deuten wissen, und für ein architektonisches Gesamtbild kann jede Architektur von Bedeutung sein, in welchem Stile sie immer ausgeführt ist, weil es ja nicht auf die Einzelform ankommt, sondern eben auf das Gesamtbild und dieses Gesamtbild den Maßstab der schöpferischen Phantasie und die Quelle der künstlerischen Genüsse des Beschauers bilden muß.

All das, was die Vergangenheit geschaffen hat, ist durch diese neue Auffassung der architektonischen Probleme der Kunst neu erschlossen worden, nicht als ein Vorrat bestimmter Formen, nicht als ein „Lehrbuch der verschiedenen Ordnungen", sondern als ein Mittel zur Erzielung architektonischer Gesamteffekte, die das angestrebte Ziel der Kunst seit den kapitolinischen Bauten Michelangelos gewesen ist und für die von nun an auch das Vermächtnis der Kunst vergangener Zeiten verwertet werden konnte. Es war aber Borromini, dem wir diese unerhörte Bereicherung der künstlerischen Sensationen verdanken. In dem wunderbaren Klosterhofe von S. Carlo alle Quatro Fontane verwendete er Bramantes Formen, weil ja jede Form gleich wert gewesen ist, wo es sich um ein malerisches Gesamtbild handelte, und in S. Giovanni änderte er nicht die Kirchenanlage, weil es für ihn einen größeren Reiz hatte, sie zu benutzen. Aus demselben Grunde hat er, wie es schon die Architekten der spätrömischen und byzantinischen Kunst getan haben, auch alte Skulpturen neu architektonisch verwertet.

Wie seine ganze Kunst, die mit den letzten Resten der Überlieferung gebrochen hat, seinen Zeitgenossen ein Buch mit sieben Siegeln gewesen ist und über die sie nichts anderes zu sagen wußten, als daß sie di qualche capricciosa irregolarità gewesen wäre, so war ihnen auch sein Verhältnis zu dem Vermächtnisse der Vergangenheit kaum verständlich. Von der Restaurierung der Lateransbasilika berichtet Baldinucci, er hätte sie con tante caprici e bizarerie durchgeführt, daß man darüber allgemein erstaunt gewesen sei. Er hat zwar mehr aus persönlichen Gründen eine kurze Zeit päpstliche Gunst genossen, aber die leichter verständliche Kunst Berninis siegte zunächst. Was Borromini **wollte**, hat man noch nicht verstanden. Er war kein Kompromißmensch, seine Entwürfe wurden immer kühner, wie jene Rembrandts in derselben Zeit. Man fing an ihn für irrsinnig zu halten. Er schloß sich immer mehr ab, eines Tages verbrannte er seine Zeichnungen und bald darauf beging er einen Selbstmord.

Es kann hier nicht verfolgt werden, wie seine Kunst nach seinem Tode sich die Bahn gebrochen hat, um bis auf den heutigen Tag die Wege der weiteren Entwicklung der Architektur in ganz Europa zu weisen.

Ähnlich aber wie sein Stil die Welt eroberte, so hat auch die neue Rolle, die er alten Denkmalen im neuen Kunstempfinden zugewiesen hat, weiter gewirkt. Noch heute ist nicht die Einzelform, sondern die Gesamterscheinung eines Denkmales im Verhältnisse zur Umgebung die wichtigste Quelle künstlerischer Anteilnahme an allen architektonischen Kunstwerken. Und **das** verdanken wir gewiß nicht den Antiquaren in der Wissenschaft und Kunst. Für uns ist wohl vor allem ein **Naturausschnitt** die höhere Einheit, die die modernkünstlerische Bedeutung eines alten Baudenkmales bestimmt; dazu wäre es aber nie gekommen, wenn wir nicht früher gelernt hätten, die Wirkung eines alten Denkmales nach dem Verhältnisse zu einer höheren architektonischen Einheit abzuschätzen.

Max Dvořák



Fig. 11 Der Platz „Am Hof". Nach einer Lithographie von Rudolf Alt aus dem Jahre 1838

Das Kriegsministerium in Wien und der Platz „Am Hof"

Daß eine Stadt in ihrer äußeren Erscheinungsform nicht ein zufälliges Konglomerat von Straßen, Plätzen und Häusergruppen ist, kann heute wohl nur noch mit dem Vorbehalt eines geflissentlichen Gemeinplatzes ausgesprochen werden; denn ob wir in ihr den Wesensausdruck bestimmter Rassen, Nationen, Stämme sehen wollen, ob wir, ihre Entwicklung nach Beispiel der älteren Soziologie in den marklosen Vergleich mit dem Werden und Vergehen der organischen Wesen zwängend, ihr eine keimende Kindheit, männliche Vollreife, greisenhaften Verfall zusprechen wollen, ob wir ihre Gestaltung, auf dem Standpunkte der marxistischen Geschichtsauffassung stehend als den künstlerischen Ausdruck bestimmter wirtschaftlicher Verhältnisse ansehen; unter allen Umständen erscheint uns das Stadtbild als etwas allmählich, naturnotwendig Gewordenes, als das natürliche Ergebnis der gegebenen Bedingungen und der waltenden Einflüsse und in diesen Eigenschaften als etwas Einzigartiges und Unersetzliches.

Diese Erkenntnis läßt die Pflege und Erhaltung des künstlerischen Bildes einer Stadt als eine soziale Aufgabe erscheinen und etwaige Konflikte bei ihrer Handhabung sind natürliche Zusammenstöße der Rechte aller mit dem Rechte einzelner, die endlich zu einer gesetzlichen Regelung des ganzen Gebietes führen werden.

Denn der jetzige Zustand, in dem die Rechte aller nur im trüben Spiegel der sogenannten öffentlichen Meinung in Erscheinung treten, muß allen denen als ein unhaltbarer erscheinen, die nicht die ethischen und ästhetischen Faktoren, die die wichtigsten Grundlagen der Denkmalpflege und aller ähnlichen Bestrebungen sind, als bloße Sentimentalitäten aufzufassen geneigt sind, wie das etwa JOSEF KOHLER in einseitiger Vertretung materieller Individualrechte vor kurzem tat. Um die Verfechtung ethischer und ästhetischer Bedürfnisse aber handelt es sich fast immer, wo es zu Konflikten zwischen allgemeinen und individuellen Rechten kommt; die

Herrschaft des wirtschaftlichen Liberalismus und des geistigen Materialismus — im ethischen Sinne des Ausdrucks — ist noch nicht gründlich genug überwunden, um unserer Kultur die Wildesche Maxime als Leitschnur geben zu können: Der Staat muß das Nützliche tun, das Individuum das Schöne. Solange die Individuen nur das ihnen Nützliche bedenken, ist es gerade umgekehrt die Pflicht der Gemeinschaft, des Staates, das Schöne zu tun. Denn der „fortlaufende Enteignungsprozeß gegenüber der individuellen Tätigkeit", der den modernen Staat charakterisiert, waltet auch bei kulturellen Gütern und dieser ist, wie sich einer der angesehensten modernen Staatsrechtslehrer ausdrückt, bestimmt „auf dem Gebiet der Kulturpflege die individuelle Tätigkeit teils zu ergänzen, teils zu ersetzen."[1])

Wenn ich, um die Art solcher Rechte aller auf ein geistiges Gut an einem Beispiele zu zeigen, ein Wiener Stadtbild herausgreife und dafür den Platz „Am Hof" wähle, so geschieht das einerseits, weil er ein wahres Schulbeispiel für die Triftigkeit sowohl sittlicher als künstlerischer Ansprüche der Allgemeinheit ist, anderseits aber, weil ich das Problem aus der olympischen Ruhe objektiver Erörterung herausrücken möchte, weil es mir bei einer solchen Frage — wie dem Patriarchen in Lessings Nathan — durchaus nicht gleichgültig ist, ob es sich um Faktum oder Hypothese handelt: weil das Kriegsministerium an die Gemeinde Wien verkauft wurde und Unglücksvögel um seinen First fliegen, seinen Fall verkündend, der den schönsten Platz Wiens vernichten und das künstlerische Stadtbild von ganz Wien ins Herz treffen könnte.

Denn dieser Platz und dieses Gebäude sind keine gleichgültigen, nicht anderen Plätzen und Häusern der Stadt gleichzustellen, sie spielen eine ganz bestimmte Rolle in ihrer Geschichte. Beide gehören nicht zu dem allerältesten Wien, zu der vorgeschobenen kleinen Ansiedlung von untergeordneter Bedeutung; ihre Anfänge liegen in der Stadterweiterung, die die Erhebung Wiens zur Residenz des Landesfürsten nötig gemacht hatte, ein Ereignis, das für den Charakter der Stadt von fundamentalster Bedeutung ist; mit Recht haben Geschichtsforscher hervorgehoben, daß der Umstand, daß Wien seit damals ununterbrochen die Residenz erst des Landesfürsten, dann des Kaisers war, für seine Entwicklung in politischer, wirtschaftlicher, künstlerischer Hinsicht das entscheidende Moment war. Diesseits des Morics (dessen Bachbett durch die jetzige Strauchgasse und den Tiefen Graben markiert ist) erhob sich auf der 1137 durch den Markgrafen erworbenen Fläche jedenfalls schon 1158 — wie sich aus der Erwähnung der Pankrazkapelle in der Übergabsurkunde an das Schottenstift ergibt — der Herzogshof; daß er genau an der Stelle des heutigen Kriegsministeriums stand, ist nach der jüngeren Forschung unzweifelhaft. Wie lang der herzogliche Hof hier stand und wann er zum Münzhofe umgewandelt wurde, ist nicht bekannt; jedenfalls hing diese Umwandlung mit der Vollendung der neuen Burg bei St. Michael (ca. 1221) zusammen. Aber wenn die Burg auch nicht lange „Am Hof" stand, so müssen wir sie doch als den Kern der Residenzstadt Wien ansehen, auf den wir mit so viel Ehrfurcht blicken müssen, wie das kaiserliche Rom auf die „urbs quadrata", die die Wiege seiner Weltstellung gewesen war. Außerdem war diese herzogliche Burg nicht die Wohnstätte vergessener, im Dunkel der Geschichte schattenhaft gewordener mittelalterlicher Duodezfürsten, sondern an sie knüpft sich die Erinnerung an eine der stolzesten Zeiten Wiens, ja eine der Höhepunkte deutscher Kultur überhaupt. Denn „dieser alte Palas beherbergte in seiner Glanzzeit jenen wünneclichen hof zu Wiene, an dem zwischen 1177 und 1194 unter Leopold V. Reinmar von Hagenau die Hofgesellschaft durch seinen Minnegesang entzückte und sein größerer Schüler Walther von der Vogelweide unter Herzog Friedrich I. (1194—1198) seine sonnigsten Jugendjahre verlebte."[1])

Auch nachdem der Herzogshof zum Münzhofe umgewandelt war, wirkte die einstige Bestimmung des dominierenden Gebäudes auf den Charakter des Platzes nach; bis gegen Ende des XIV. Jhs. blieb er ein Residenzplatz, der nur den verschiedenen mit dem edeln Waffenhandwerke zusammenhängenden Gewerben eine Stätte bot. Am 4. Februar 1386 übergab Herzog Albrecht III. den Karmelitern „die capellen und das gesëzze in dem Münczhof und den Münczhof darzů gelegen ze Wienn in der stat auf dem Hof, darinn bei alten verlaufen Zeiten unsere vorvardern gesezzen und wonhaft gewesen sind."[2]) Seit damals veränderte sich der Charakter des Platzes allmählich, aus dem stillen Residenzplatze wurde ein geschäftiger Marktplatz. Besonders nach der Aufhebung der Judenstadt (1394) war hier der Hauptmarkt für alle Bekleidungsgewerbe und für den Kleiderhandel; „Barchenter, Ziechner, Huter, Haubner, Käufel, Joppner und Mäntler, Kittelmacher und Ge-

[1]) Georg Jellinek, Allgemeine Staatslehre.

[1]) Richard Müller in Gesch. d. Stadt Wien des Wiener Altertumsvereines I, 237 ff.

[2]) Fischer, Brevis notitia I, 115—119; Quellen zur Gesch. d. Stadt Wien, Abt. I, Bd. II, Reg. 1716.

wändler hatten auf dem Hofe ihre Kramladen und Verkaufshütten, drängten sich um die Karmeliterkirche, an deren Chor ja heute noch einige derartige Buden haften geblieben sind.[1])

Der Charakter des Platzes war damit entschieden, das Hauptgebäude selbst aber erfuhr noch einige Änderungen in seiner Bestimmung; „das von den Carmelitern leer gewordene Kloster sambt Kirche und Gebäude übergab 1554 Kaiser Ferdinand I. . . . den Jesuiten.[2]) Mit der Bulle vom 14. September 1773 wurde dieses Profeßhaus — als solches hatte das ursprüngliche Kollegium seit 1625 gedient — aufgehoben und 1773—1775 als Hofkriegsrat adaptiert.

Aus diesem kurzen Überblick ergibt sich die Kontinuität der Geschichte dieses Hauses; aus dem Besitze des Landesfürsten gekommen und in seine Hand zurückgekehrt, in der Zwischenzeit den beiden führenden Orden des späten Mittelalters und der Neuzeit übergeben. Die wechselnden Inhaber des Hauses haben es ihren Zwecken adaptiert, Brände (besonders 1607) und andere Zerstörungen heischten seine Erneuerung und Umgestaltung. Aber eines Neubaues von Grund auf scheint es — auch 1773 — nicht bedurft zu haben, und wenn auch die fallweise Neugestaltung der einzelnen Teile in der Weise, wie sie uns Goethe in Wahrheit und Dichtung schildert, nach und nach einem völligen Neubaue gleichbedeutend wurde, so trat doch zu keiner Zeit eine solche tief einschneidende Unterbrechung der Kontinuität ein, daß das Gebäude als ein völlig neues anzusehen gewesen wäre.[3])

Wie das Gebäude heute steht, ist es der direkte Erbe aller Traditionen dieses Hauses und der Träger all der Erinnerungen, die an den früheren Inhabern haften, das künstlerisch gestaltete und deswegen sinnfällige Denkmal einer Reihe von Kulturen, die hier Herd und Heimat hatten und in ihrer ununterbrochenen Geschlossenheit fast die gesamte geistige und künstlerische Geschichte unseres Landes und unserer Stadt darstellen. Ein derartiges Gebäude kann aber für keinen gleichgültig sein, für den die geschichtlichen Tatsachen mehr sind als bloße Anekdoten; wer in jenen früheren Kulturen die Grundlage und notwendige Voraussetzung der unseren sieht, der wird auch Pietät für ihr architektonisches Denkmal heischen.

[1]) Gesch. d. Stadt Wien II/1, 280.

[2]) Aus dem Gedenkbuche der Jesuiten in Jahrbuch f. Landesk. von Niederösterreich II, 390 ff.

[3]) Für die Peterskirche in Wien z. B. kann, obwohl sie auf dem Boden ihrer uralten Vorgängerin steht, durchaus keine solche Kontinuität behauptet werden, da die jetzige Kirche ein völliger Neubau ist.

Aber diese Wertung des Denkmals vom rein ethischen Standpunkte der mit ihm verknüpften Assoziationen in der Richtung nationaler oder rein menschlicher Interessen[1]) wird nur in ganz besonders eklatanten Fällen allein stark genug sein, all die entgegengesetzt wirkenden Tendenzen zu überwinden; auf sich allein angewiesen, wird der Alterswert allzuoft von dem Neuheitswert überwunden werden; der pietätvolle Wunsch, ein Denkmal mit all seinen gedanklichen Assoziationen zu erhalten, wird dem Bestreben weichen, ein neues Werk zu schaffen, das, allen derartigen Ballast geflissentlich abstoßend, nur der vollgültige Ausdruck des künstlerischen Wollens seiner Zeit sein soll. In unserem Falle aber findet die ethische Wertung des Platzes und Hauses einen mächtigen Bundesgenossen an der ästhetischen. Denn es handelt sich nicht nur darum einen Komplex von großen Erinnerungen vor mutwilligem Eingriffe zu schützen, sondern auch darum, einen schönen Platz vor Entstellung zu bewahren.

Auch der künstlerische Wert des Platzes erklärt sich aus seiner Geschichte; in der zweiten Hälfte des XIV. Jhs. war er seiner natürlichen Beschaffenheit folgend allmählich zum Markte geworden und dieser Bestimmung entsprechend ist seine Form dieselbe geblieben, die sie von Anfang an war. Alle die Worte, die Gurlitt in seinem Büchlein über den Städtebau für den „guten" Platz braucht, ließen sich fast ohne Änderung auf den Hof anwenden.[2]) Er ist neben der Kette der Verkehrswege außerhalb der Straßenzüge angebracht, weil auf einem Platze Ruhe herrschen soll, weil es dem ganzen Sinn eines Platzes widerspricht, daß die Wege des städtischen Verkehres einander kreuzend ihn durchschneiden, weil mit einem Worte die „Verkehrsrücksichten" mit einem guten Platze nichts zu tun haben.[3]) Diese Einsicht, die Frucht der einfachsten Erwägungen und des künstlerischen Instinktes, der erst in unseren Zeiten der künstlichen Stadtregulierungen abhanden gekommen ist, hat einen idealen Marktplatz geschaffen, der auch Monumenten der Frömmigkeit und des Patriotismus eine stille, nicht unwürdige Stätte bot. Er hat den künstlerischen Grundzug aller guten Plätze, er wirkt

[1]) Die ethischen Faktoren der Denkmalpflege, als Alterswert präzisiert, hat Riegl am schärfsten herausgearbeitet; ich habe in einer populären Broschüre versucht, dieser Seite der Denkmalpflege in einem bestimmten engeren Kreise größere Popularität zu verschaffen. Aber sicher bilden sie nur eine der Grundlagen der Denkmalpflege, der eine Gruppe ästhetischer Faktoren entspricht, wie ich an anderer Stelle theoretisch erörtern möchte.

[2]) Cornelius Gurlitt, Über Baukunst, Berlin-Bard.

[3]) Gurlitt, a. a. O. 51.

völlig geschlossen;[1]) von keinem Punkte blickt man aus ihm hinaus ins Leere, die wegführenden Straßen sind, so zahlreich sie auch sind, doch alle verborgen; alle bieten dem Ausblicke alsbald einen künstlerischen Abschluß. Auch der Straßenzug, der den Hauptverkehr vermittelt (Bognergasse—Heidenschuß), schlitzt den Platz nicht auf; nach der einen Seite wirkt die reizvolle Biegung der Straße, nach der andern Seite die wirkungsvolle Terrainverschiedenheit, die einen wunderbaren Doppelplatz in zwei verschiedenen Niveaus mit einem von oben und unten gleich reizvollen Durchblick eröffnet. Diese Qualitäten des Platzes — geschlossene Wirkung mit verdeckten Ausmündungen, malerische Durchblicke, Öffnung zu Doppelplatz mit Niveauverschiedenheit — sind so bedeutende, daß sie manche Einbuße, die er schon erlitten hat, als minder erheblich erscheinen lassen; denn auch das Zueinanderpassen der Häuser, ihre gegenseitige Unterstützung gehört zur künstlerischen Gesamtwirkung eines Platzes und das Haus, das jetzt den Abschluß gegen den Judenplatz zu bildet, ist aufdringlich und protzig genug, um eine empfindliche Störung zu verursachen.[2]) Aber im allgemeinen fügen sich auch die neueren Häuser dem ganzen Bilde gut ein und jene einzige Ausnahme ist nur ein Grund mehr, den Platz eifersüchtig vor weiterer Entstellung zu schützen.

Daß durch das Niederreißen des Kriegsministeriums und die Regulierung der Bognergasse eine solche erfolgen wird, kann keinem Zweifel unterliegen; denn mit der Einmündung einer breiten und geraden Straße an dieser Stelle ist es sowohl um den geschlossenen Charakter des Platzes als auch um den schönen Durchblick in die Bognergasse geschehen und es bleibt uns nur der Anblick des Doppelplatzes, wenn wir nämlich der entsetzlichen Aufschlitzung den Rücken kehren.[3])

Ist diese Regulierung unbedingt notwendig? Sind die vorgeschützten Verkehrsrücksichten so zwingend, daß alle anderen darüber zu schweigen haben? Nach meiner festen Überzeugung existieren diese Verkehrsnotwendigkeiten überhaupt nicht. Denn nach der ganzen Anlage der Stadt Wien kann dieser Straßenzug, der nicht Geschäftsviertel verbindet, sondern in einen eleganten Stadtteil führt, niemals eine Hauptbahn für den Achsenverkehr werden. Wohin kämen denn die hochbeladenen Geschäftswagen, die in vierfacher Reihe hier fahren und Wien zu einem ungeahnten Wohlstande bringen sollen, auf diesem Wege? Auf den Graben, wo sie sich wohl fremd und verschlagen genug vorkämen! Die Notwendigkeit wird nie existieren und in der Tat kommt niemals eine Stauung an jener Stelle vor, außer daß etwa einer der Fiaker, die bei weitem das Hauptkontingent der Fahrzeuge jener Straße bilden, einmal etwas langsamer fahren oder gar stehen bleiben muß. Hinc illae lacrimae! Wieder stehen wir bei der unleidigen Rücksicht gegen den Droschkengaul, die Gurlitt das Um und Auf unserer Stadtregulierungspläne nennt![1]) Ist diese Rücksicht wirklich eine so dringende, daß man ihr die sittlichen Werte vielhundertjähriger Erinnerungen, den künstlerischen Wert des schönsten Platzes von Wien opfern muß?

Andere Städte denken anders über diese Dinge; andere Städte leben auch nicht in dem provinziellen Wahne, daß breite gerade Straßen, unübersehbar große Plätze die Hauptvorbedingung ihres wirtschaftlichen Gedeihens sind. In so vielen deutschen Städten — man denke an Regensburg — findet der rege Verkehr und der reiche Handel der Gegenwart in den alten, krummen, verhältnismäßig engen Straßen der Vergangenheit hinlänglich Platz. Viel schlagender aber ist der Vergleich mit London, dessen Struktur so sehr an Wien erinnert; nur läuft hier wirklich der kolossale Verkehr der Stadt in dem Geschäftszentrum, der City, zusammen und die sechs- bis achtfachen, fortwährend stockenden Wagenreihen kommen höchstens schrittweise vom Fleck. Der englische Handel hat, soviel ich bisher vernommen habe, darunter nicht gelitten, und wenn jemand den Vorschlag machen wollte, die im Brennpunkte dieser kolossalen Straßenzüge liegende Bank von England, das Symbol von Englands Handelsmacht und Reichtum, aber gewiß jeglichen künstlerischen Reizes bar, wegzureißen und dort einen „Verkehrsplatz" zu schaffen, so würde ihn der einmütige Hohn und das Gelächter von ganz England bald eines Besseren belehren. Auch hier handelt es sich nur um ein Symbol, denn man könnte die Bank an einer beliebigen Stelle sogar mit allem modernen Komfort und allen Bedürfnissen der Neuzeit entsprechend neu aufbauen. Aber Kulturnationen kennen den Wert und die Heilig-

[1]) Zahllose Beispiele bei Sitte, Der Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen, Wien 1901.

[2]) Den früheren Zustand z. auf der nach einer Lithographie von Rudolf Alt von 1838 hergestellten Fig. 11. Doch ist die Schädigung keine derartige, wie auf dem „Neuen Markt", der durch die aufgedonnerten neuen Häuser fast ganz zerstört ist.

[3]) Wie sehr ein Platz durch scheinbar geringe Veränderungen, durch ein harmloses Geraderichten und Verbreitern einiger Einmündungsgassen zerstört werden kann, ersieht man mit Schrecken auf den Abb. 93 und 94 in Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten IV.

[1]) Gurlitt a. a. O., S. 51.

keit solcher Symbole und schützen sie auch, wo sie ihrer Bequemlichkeit im Wege stehen und keine künstlerischen Reize besitzen; wir aber zerstören sie ohne Not, auch wenn sie zum Schönsten gehören, das wir haben.

Es ist ein wirklicher Notschrei, der hier erhoben wird, denn wir haben keinen derartigen Platz mehr in Wien. Die letzten Jahrzehnte haben furchtbar in dem künstlerischen Besitzstand unserer Stadt aufgeräumt und kein Einsichtiger wird verkennen, daß die moderne Großstadtbewegung diese Verluste zum guten Teile notwendig und unabwendbar gemacht hat. Um so mehr muß aber jeder Fußbreit Bodens des Übriggebliebenen verteidigt werden und umsoweniger dürfen sich Staat und Gemeinde, die zur Vertretung der solidarischen Kulturinteressen bestimmt sind, an diesem Zerstörungswerke beteiligen.

Gewiß müßte ein Appell, der Wirkung haben sollte, sich an ein breiteres Publikum wenden, als die Leser dieses Jahrbuches es sind; aber leider fehlen bei uns noch allzusehr die breiten Fundamente einer allgemeinen künstlerischen Kultur, die solche Appelle wirkungsvoll gestalten, die sie sogar überflüssig machen würden. Es bleibt daher nur die Hoffnung, das die kleine Schar, die solchen Fragen mit Teilnahme folgt, einen um so intensiveren Widerstand entfalten wird und auf Grund der Autorität, die sie infolge ihrer künstlerischen Qualifikation und ihrer historischen Kenntnisse beanspruchen darf, einen energischen Verteidigungskampf zu führen sich entschließt.

Hans Tietze

BERICHTE

Die Überreste alter Bemalungen an den Fassaden der Bauernhäuser in Tirol und Vorarlberg

Auch demjenigen, welcher auf seinen Wanderungen durch verschiedene Gegenden der Alpenländer den älteren Wohnbauten der bäuerlichen Bevölkerung daselbst nur eine flüchtige Beachtung geschenkt hat, wird nicht entgangen sein, daß hier, scheinbar nur in einzelnen Fällen, die schlichte Architektur der Bauernhäuser durch Bemalungen ihrer Außenfronten in wirkungsvoller Art belebt wurde.

Eine gründliche Erforschung dieser Bautypen führt hingegen zu dem berechtigten Schlusse, daß diese Bemalungen, deren Spuren sich an solchen Bauten vom Anfange des XIX. bis zum XV. Jh. zurückverfolgen lassen, keineswegs in seltenen Fällen zur Anwendung kamen, sondern vielmehr an der weitaus größten Zahl dieser Bauobjekte bestanden haben müssen.

Im folgenden soll versucht werden, einen topographischen Überblick zu geben hinsichtlich der Entstehungszeit, der Komposition, künstlerischen Durchbildung und technischen Ausführungsart solcher Flächendekorationen an den Fassaden der älteren Bauernhäuser in Tirol und Vorarlberg.[1])

Nachdem die Holzkonstruktion, namentlich der Blockbau bei den ländlichen Wohnbauten dieser Alpenländer die älteste Bauweise repräsentiert, möge dieser hier zunächst in Betracht gezogen werden.

In Tirol ist heute noch das Gebiet des unteren Inntales von Jenbach abwärts mit den in dieses einmündenden Seitentälern dasjenige, wo wir noch vollständige Blockbauten in größerer Zahl antreffen, zum mindesten aber solche Bauernhäuser, bei welchen nur das Erdgeschoß gemauert und das Obergeschoß samt Giebeln aus Blockwänden gezimmert ist. Die in diesem Gebiete typische Art der älteren Bauernhäuser besitzt in der an drei Seiten des Hauses umlaufenden Galerie, durch die sogenannte Oberlaube an der vorderen Giebelfront sowie durch die weit vorkragenden Flachdächer an sich schon eine hinreichende Belebung der Außenfronten durch plastische Gliederung. Dies hatte zur natürlichen Folge eine Beschränkung gemalter Auszier auf die wichtigeren Konstruktionsteile, während die verhältnismäßig kleinen Flächen der Fassadenwände in der Naturfarbe des Holzes belassen wurden, wobei, wie es den Anschein hat, von vornherein auf die binnen kurzer Zeit durch Einwirkung der Sonne auf die harzigen Balkenflächen entstehende rotbraune Färbung derselben Bedacht genommen wurde.

Es finden sich sonach Bemalungen an den alten Unterinntaler Blockbauten vor allem an den mächtigen, ca. 1 m über die Giebelfront vorladenden Pfetten des Rottdaches und den Konsolbalken der Galerien, ferner an den mannigfaltig und meist schön profilierten, nicht selten auch durch Schnitzerei gezierten Galeriesäulchen, an den Abfassungen der unteren Balkenschicht vorkragender Blockwandpartien und an den zierlichen Glockentürmchen über dem Firste an der vorderen Giebelfront. Ausnahmsweise finden sich auch Bemalungen an Zierbrettern der Fensterumrahmungen und an den Brettfüllungen der Fensterladen und Türen.

Diese Bemalungen auf Holz sind in Leim- oder in Harzfarben ausgeführt und vorherrschend sind hierbei die Farben Rot und Grün.

Die reichste Auszier in Malerei kann man durchweg an dem vorladenden Teile der Firstpfette beobachten. Die Unterseite derselben ist in der Regel weiß grundiert sowie auch die Facen daselbst. Auf dem weißen Grunde der Unterfläche ist in Braun oder Rot gewöhnlich die Jahrzahl der Erbauung des Hauses mit den Namensinitialen der Erbauer, umgeben von einfachen Zickzacklinien oder Rankenwerk, gemalt. Dementsprechend ist auch die Bemalung der Mittel- und Saumpfetten durchgeführt.

[1]) Vgl. das vom Verfasser herausgegebene Werk. „Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg" (Verlag von S. Czeiger in Wien), welches eine Anzahl farbiger Abbildungen der hier besprochenen Bemalungen enthält.

Ähnlich gemalte Band- oder Rankenornamente mit Rosetten und Blättern finden sich an den mehr oder minder reich profilierten Konsolbalken, welche die Galerien stützen. In den meisten Fällen sind die Seitenflächen der vorgenannten Balkenvorsprünge entweder ohne Bemalung oder durch in Dunkelbraun auf der natürlichen Holzfläche ausgeführte Bandornamente belebt; es finden sich jedoch auch polychrom ornamentierte Seitenflächen mit weißer Grundierung.

Die Ornamente sind in Flächen (ohne Schattengebung) gemalt und in der Regel mit dunkelbraunen oder schwarzen Konturen umgrenzt. Neben völlig frei komponierten Ornamentmotiven, bestehend aus geometrischen Figuren und bandartigen Verschlingungen primitiver Art, finden wir an einzelnen Beispielen auch Ziermotive der Renaissance des XVII. Jhs. in strenger Anordnung, aber von naturalistischer Detailbildung. Das Motiv der Vase, aus welcher sich Blütenstengel oder Ranken entwickeln, ist bei letzterer Art vorherrschend.

Die Bemalung der hölzernen Galeriesäulchen beschränkt sich auf eine Färbung in Grün oder Rot und bei den in Form gewundenen Stabwerkes geschnitzten Säulchenschäften in Grün und Weiß oder Rot und Weiß. Mit wenigen Ausnahmen sind auch die Glockentürmchen grün bemalt oder rot-weiß, wobei fast allgemein die grüne Färbung der elegant geformten Verdachungen zu finden ist.

Beispiele von besonders gut erhaltenen Bemalungen dieser Blockbauten sind ein Bauernhaus zu Alpbach aus dem Jahre 1704, zwei solche zu Kundl im Inntale aus den Jahren 1711 und 1728, desgleichen zu Söll aus 1689 und 1719; an diese reiht sich hinsichtlich der farbigen Auszier eine größere Anzahl von Bauernhäusern dieser Type aus dem Beginne des XVIII. Jhs. im Achen—Brizen—Alpbach—Söll und Leukentale.

Bei den Blockbauten in Vorarlberg, wo die älteren ländlichen Wohnhäuser durchweg in dieser Konstruktionsart ausgeführt wurden, hat sich infolge der von den tirolischen Bauernhäusern dieser Art wesentlich verschiedenen Fassadenbildung auch ein anderes System der Bemalung entwickelt.

Die in Vorarlberg unterscheidbaren drei Bautypen: die Rheintaler--Bregenzerwald- und die Montavon—Walsertaler-Type besitzen keine umlaufenden Galerien wie die Unterinntaler Type. Das Reinthaler Bauernhaus mit hohem Steildache zeigt an den Außenfronten ringsum glatte Blockwände, das Bregenzerwald-Haus besitzt nur an der südlichen Traufseite eine Art Veranda, den sogenannten „Schopf“, und das Montavoner Haus an derselben Seite eine von hölzernen Konsolen getragene schmale Galerie im Obergeschosse.

Das Rheintaler Bauernhaus Vorarlbergs hat nur Zierbrettumrahmungen an den Fenstern und die über denselben hohlkehlenförmig ausladenden Klebedächer, doch keinerlei Schnitzwerk an den Blockwandflächen, weshalb hier der größte Spielraum für farbige Auszier geboten ist. So finden sich hier die typischen Bauernhäuser aus dem XVII. und XVIII. Jh., von welchen leider infolge späterer Verkleidung der Blockwände mit kleinen Schindeln — eine Gepflogenheit, welche aus der benachbarten Schweiz Eingang gefunden hat — nur wenige in ihrer ursprünglichen Erscheinung erhalten geblieben sind, sämtliche Außenfronten mit tiefroter Harzfarbe gestrichen. Die zumeist ebenso grell gefärbten Brettverschalungen an den Fensterparapetten, welche zur Aufnahme der Fensterschubladen dienen, zeigen im Vereine mit den umrahmenden Zierbrettchen am häufigsten eine ornamentale Malerei in Weiß auf dem roten Grunde. Die hier und zuweilen auch auf einzelnen Balkenflächen der Hausgiebel neben der Jahrzahl der Erbauung zur Anwendung gekommenen Ornamente bestehen entweder aus Blätterranken oder naturalistisch dargestellten Blumen mit Vasen, welch' letztere gewöhnlich polychrom gemalt sind, oder bei derartigen Bauten aus dem XVIII. Jh. aus Rokokomotiven.

Durch diese, alle Außenflächen überdeckende Bemalung bieten die Fassaden der alten Rheintaler Bauernhäuser eine eigenartige Wirkung. Das festliche Gepräge dieser farbenfreudigen Ausstattung mag zur Zeit, als noch ganze Dorfstraßen diesen Häuserschmuck trugen, den fremden Besucher angenehm überrascht haben. Heute sind zum Teile noch ganze Fassaden, zum Teile nur kleinere Partien derselben in diesem Schmucke erhalten. Das schönste Beispiel eines derart bemalten Hauses bietet ein neben der Stadtpfarrkirche zu Dornbirn noch erhalten gebliebenes Bauernhaus aus dem XVII. Jh. Bei diesem sind die Blockwände rot gefärbt und ausnahmsweise die Brettverkleidungen an den Fenstern in hellem Graugrün mit darauf gemalten grauem Rankenornament. Die Unterfläche des Dachvorsprunges am Giebel ist durch gelbes Rankenornament auf blauem Grunde geziert. Andere Beispiele sind ein mit grüngrauen Rokokoornamenten und Heiligenfiguren auf rotem Grunde geziertes Haus zu Dornbirn, die Giebelfront eines Bauernhauses aus dem Jahre 1664 zu Röthis, eines Hauses aus dem Jahre 1748 zu Rankweil-Oberdorf, Fragmente solcher Malereien zu Rankweil, Hard u. a. O.

Die Blockwände des Montavoner Bauern-

hauses besitzen geschnitzte Zahnschnitte, Rauten- und Rundbogenfriese, welche im Vereine mit den Zierbrettern der Fensterumrahmungen die Gliederung ihrer Fassaden bewirken. Deshalb ist die gemalte Zier an denselben häufig nur auf die vorspringenden Pfettenenden der flachen Bedachung beschränkt und nur vereinzelt finden sich gemalte Rankenfriese an den Blockwandflächen der Giebel oder Bemalungen der geschnitzten Balkenvorsprünge zwischen dem Erd- und Obergeschosse. Die Färbung beschränkt sich mit wenigen Ausnahmen auf Rot und Schwarz. Beispiele dieser Art sind an Bauernhäusern zu Tchagguns, Schruns und St. Gallenskirch erhalten geblieben.

In höherem Grade als an den Bauernhäusern des Montavon ist an jenen des Bregenzerwaldes die plastische Zier der Blockwandfassaden vorherrschend durch geschnitzte Konsolen, Rundbogen- und Zahnschnittfriese und beschränkt sich die Bemalung auf das Hervorheben der Schnitzerei durch teilweise Färbung derselben in Grün, Rot und Schwarz. Ausnahmsweise findet sich im Dorfe Reuthe das Fragment einer vollen Bemalung der glatten Blockwand mit Ornamenten in Weiß, Grün und Schwarz auf tiefrotem Grunde, welches an das System der Malereien an den Rheintaler Bauernhäusern erinnert.

Die Ständerbaukonstruktion ist bei den hier in Betracht kommenden Bauernhäusern nur in Tirol, und zwar an den Giebeln der im übrigen aus Steinmaterial errichteten Häuser der Oberinntal-Vinstgauer Type vertreten. Die Bemalungen an derartigen mit Ständern, Riegeln, Pfetten und Streben oft in reichster Weise hergestellten Bauernhausgiebeln erstrecken sich nur auf das konstruktiv wichtige Balkenwerk, während die Bretterverschalung der Giebelwände hiervon nicht berührt wird.

Von Bemalungen alter Ständerwerkgiebel sind nur wenige Beispiele erhalten geblieben, nachdem diese Malereien sich nur auf einzelne Teile der bezüglichen Holzkonstruktion erstrecken und dieselben gegen den zerstörenden Einfluß der atmosphärischen Niederschläge wenig geschützt sind. Das gemalte Ornament auf Ständern und Pfetten der Holzgiebel im Oberinntaler Typengebiete besteht in der Regel aus Zickzacklinien mit dazwischen gesetzten Punkten, während die Färbung der zumeist mit Schnitzwerk gezierten Spannriegel und Streben letzteres hervorzuheben bestimmt ist. Im allgemeinen sind hierbei die Farben: Weiß, Grün und Rot vorherrschend. Bei geschnitzten Windungen an Streben und Riegeln wechseln gewöhnlich die Farben Grün oder Rot mit Weiß. Dieses System ist auch bei den völlig gemauerten Giebelwänden, aus welchen vorkragende Streben die Pfettenenden des Dachvorsprunges stützen, wie dies im Vinstgauer Gebiete häufiger ist, zu beobachten. Diese Bemalungen sind gewöhnlich in Leimfarben und nur in einzelnen Fällen, wo in späterer Zeit eine Erneuerung derselben vorkam, in Ölfarben ausgeführt.

Die Bemalung der die vorderen Giebelsparren deckenden Windbretter an Oberinntaler Bauernhäusern beschränkt sich auf die Betonung jener Punkte, an welchen die nach der Längsrichtung der wenig geneigten Dachfläche gelegten Dachlatten mit den Windbrettern verkeilt sind. Die Ziermotive sind hier durchweg sternförmige Figuren in Verbindung mit geometrisch gezeichneten Rosetten, deren Flächen verschiedenfarbig ausgefüllt sind; am häufigsten findet sich die durch Diagonalen in vier Dreiecksflächen geteilte Quadratform.

Beispiele von Ständergiebeln, bei welchen am vorderen Spannriegel Namensinitialen und Jahreszahlen mit glühenden Eisenspitzen eingebrannt sind, finden sich häufiger, ohne daß sonstige Zieraten in dieser Art ausgeführt wurden.

Das stets in Holz ausgeführte und zum Teile mit Schnitzwerk gezierte Rahmenwerk der Fensterpartien an den mit gemauerten Parapetten und Verdachungen versehenen Erkern dieser Bauernhäuser ist gleichmäßig mit grüner oder mit rotbrauner Farbe gestrichen. Übereinstimmend mit dieser Färbung ist auch jene der schräg in Feder und Nut gesetzten Brettfüllungen der Haustüren, wobei entweder Weiß und Grün oder Weiß und Rot abwechseln, durchgeführt.

Das System der Bemalungen an den gemauerten Fassaden der Tiroler Bauernhäuser wird durch das Studium der mehr oder minder wohlerhaltenen Überreste von Malereien dieser Art, welche im ganzen Lande verstreut sind, erkennbar. Zu den teilweise aus massivem Mauerwerk hergestellten Häusern gehören jene der Unterinntaler Type, bei welchen der Blockbau nur im Ober- und Giebelgeschosse durchgeführt ist, ferner alle typischen Bauernhäuser des Oberinntal-Vinstgauer Gebietes, welche in beiden Geschossen bis zum Ständerwerkgiebel gemauert sind. Die vollständig bis zu den Giebelsparren gemauerten Bauernhäuser aus älterer Zeit treten in Nordtirol nur vereinzelt auf, dagegen typisch in Südtirol.

Das verfügbare Baumaterial gestattete insbesondere in Nordtirol nicht die allgemeine Anwendung von aus Haustein hergestellten architektonischen Gliederungen der Fassaden und am Bauernhause gewiß noch weniger als an den Burgen und Schlössern dieses Landes, wo auch zumeist, wie vorhandene

Reste zeigen, ein gemalter Fassadenschmuck den plastischen ersetzen mußte. Vielfach finden sich an den erhalten gebliebenen Bauernhäusern aus dem Ende des XV. bis zur Mitte des XVI. Jhs. und selbst darüber hinaus noch spitzbogige Steingewände an den Hausportalen, welche jedoch nur in seltenen Fällen reicher profiliert wurden — und das ist die einzige Steinarchitektur an derartigen Bauten.

Die an einzelnen Häusern vorkommenden, in Mörtelputz flach aufgetragenen Fenster- und Türenumrahmungen, zum Teile mit ebenso hergestellter Ornamentik an den Bekrönungen derselben, ferner flache Quaderimitationen und Lisenen an den Hausecken wurden mindestens durch eine Färbung in Grau oder Rot hervorgehoben.

Das volkstümliche Bedürfnis nach Farbe und Bildwerk war hier unter allen Umständen bestimmend für die mit einer natürlichen künstlerischen Empfindung beabsichtigte Erscheinung der Außenfronten solcher Wohnbauten.

Das Prinzip, nach welchem die Bemalung der aus Bruchsteinmauerwerk mit Mörtelverputz hergestellten älteren Bauernhäuser in Tirol erfolgte, basiert nach den noch vorfindlichen Überresten in erster Linie auf einer Gliederung der Außenfronten im architektonischen Sinne und erst in zweiter Linie in jenem einer bildlichen Flächendekoration. Während sonach allgemein die Betonung der wichtigsten Bestandteile der Fassaden durch Bemalung derselben mit Ziermotiven, welche zum großen Teile der Steinarchitektur entlehnt sind, erfolgte, wobei häufig eine der Malereitechnik entsprechende freie Auflösung der strengen Grundform vorwaltet, blieb die weitere Auszier der Flächen mit gemalten Ornamenten oder figuralen Darstellungen auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Bauernhäusern beschränkt.

Die Maltechnik, welche hierbei zur Anwendung kam, war bis zur neueren Zeit ausschließlich al fresco und jene der Sgraffito, welch letztere jedoch selten und nur an bäuerlichen Wohnbauten der südlichen Landesteile zu finden ist

Abgesehen von der exakteren Ausführung, ist die Erscheinung der hier in Betracht kommenden Freskomalereien aus dem XVI. Jh. nicht unwesentlich verschieden von solchen der späteren Zeit, da bei ersteren fein geglätteter Intonako, bei letzteren rauherer Freskoverputz angewendet wurde.

Unter Beibehaltung des gleichen Systems in der Anordnung, bewegt sich die Darstellungsweise der an den Verputzflächen dieser Bauernhäuser gemalten Architekturen zwischen der primitivsten und künstlerisch vollendetsten.

Eine gemalte Imitation durchlaufender Quaderfügung in Grau mit darüber gesetztem, die Fenster umrahmendem freien gotischen Rankenwerk findet sich nur an einem Hause zu Seis aus dem XV. Jh. und anreihend an diese älteste und deshalb seltene Bemalungsart die Darstellung plastisch gemalter Rautenquader, welche die ganze Fassadenfläche bedecken, nur in wenigen Überresten aus dem XVI. Jh. Hierher gehört das Malereifragment an einem kleinen mit dreieckigem Erker ausgestatteten Bauernhause zu St. Michael in Eppan aus dem Jahre 1524, welches infolge seiner eigenartigen Kombinierung solchen Quaderwerkes mit figürlichen Details besonders bemerkenswert erscheint.

An den zahlreicheren Überresten solcher Fassadenmalereien aus dem XVII. und XVIII. Jh. ist die in den mannigfaltigsten Form- und Farbenvarianten ausgeführte Zier der Hausecken mit gemalten Quadern am häufigsten, an deren Stelle bei solchen Dekorationen zuweilen Lisenen treten. An keinem typischen alten Bauernhause in Tirol findet sich hingegen eine Teilung der Fassadenflächen durch gemalte Lisenen.

Der Abschluß der gemauerten Front gegen den Holzgiebel oder bei gemauerten Giebeln die Begrenzung der Giebelseiten ist an den Häusern des Oberinntal-Vinstgauer Gebietes fast regelmäßig durch ein gemaltes Torenband charakterisiert oder durch gemalte Stoffgehänge mit Quasten. Ein interessantes Beispiel von der Anwendung textiler Ziermotive auf die gesamte Fassadendekoration gibt die Bemalung einer Hausfront zu Kortsch in Vinstgau aus dem Jahre 1747.

Auf die dekorative Ausstattung der Fensterumrahmungen wurde stets ein besonderes Gewicht gelegt und auch diese Bemalungen hinsichtlich ihrer Zeichnung und Farbengebung in zahlreichen Varianten ausgeführt.

Die monochrome Darstellung ganzer Fassadendekorationen ist vorherrschend und sind es in dieser die Farben Grau oder Rot. Hieran reihen sich die zweifarbigen in Grau und Rot, Rot und Gelb, Grün und Grau und endlich die völlig polychromen Fassadenmalereien.

Unter den gemalten Quaderformen an den Hausecken ist jene, wo rechteckige Längsseiten mit quadratischen Stirnseiten in der Höhenlage abwechseln, die häufigste. Oft sind diese Quader nur in einfachen Begrenzungslinien angedeutet oder die Flächen mit einer Farbe glatt ausgefüllt, mit einer Diagonallinie in zwei, durch zwei Diagonallinien in vier Dreiecksflächen geteilt, wobei letztere in zwei oder mehreren Farben abwechseln. Die Ausfüllung der

Quaderflächen mit farbigen Punkten, Wellen- oder Zickzacklinien mit Punkten und andere primitiv gezeichnete Dekors finden sich häufig an Bauernhäusern in einsamer Lage. An verkehrsreicheren Orten wechseln einfachere Fassadendekors mit reicheren, worunter die durch Abschattierung der Flächen imitierten Spiegel- und Rautenquader vorherrschen.

Die mannigfaltigsten Arten gemalter Quader sind im Vinstgau, namentlich in den Orten Reschen, Graun, Burgeis, Schleis, Eirs, Alt-Spondinig, Tartsch, Schluderns, Kortsch, Schlanders und Kastelbell, ferner in den Dörfern des Fleimser- und Fassatales sowie im Primörtale mehr oder minder gut erhalten geblieben. Eine der eigenartigsten Formen gemalter Eckquader, welche sich nur im Gebiete des Eisacktales vorfindet, ist diejenige, bei welcher in perspektivischer Darstellung abwechselnd in den übereinander gesetzten Lagen Quaderschichten so weit vorzukragen scheinen, daß außer der Stirnseite noch beträchtliche Teile der Unter- und Seitenfläche sichtbar werden. Hierbei sind die Stirnflächen entweder als Rauten charakterisiert oder gleich den Unter- und Seitenflächen mit ornamentalen Motiven geziert. Die Versinnlichung dieser Konstruktionsart erinnert solcherart weniger an ausgeführte Steinkonstruktionen, sondern vielmehr an die Eckkreuzungen von Blockwänden.

Dort, wo gemalte Lisenen die Eckquader vertreten, sind erstere gleich den letzteren am häufigsten in Flachmalerei ausgeführt, wobei die Profile der Kopf- und Fußgesimse nur im Umriß zur Erscheinung gelangen. Die gemalten Ecklisenen aus dem XVIII. Jh. sind in mehr oder minder plastischer Wirkung perspektivisch dargestellt. An deren Stelle treten auch schon im XVI. Jh. gemalte Pilaster mit ornamentalen Füllungen, wie beispielsweise die trefflich dargestellten Eckpilaster an einem Hause zu Ladis im Oberinntale aus dem Jahre 1590.

Die gemalten Umrahmungen an den Haustüren und den zumeist kleinen annähernd quadratisch gestalteten Fenstern mit nach außen abgeschrägten Laibungen an den mit Mörtelverputz überzogenen Fronten tirolischer Bauernhäuser sind entweder in Flachmalerei ausgeführt oder mit Schattengebung und perspektivischer Darstellung architektonischer Details.

Zu ersterer, am häufigsten vorkommenden Art gehören das einfache Rahmenwerk mit voller Farbenfläche, jenes mit Fugenteilungen, Füllungen mit farbigen Punkten, mit Wellen- oder Zickzacklinien, anderen geometrischen Figuren, Rankenwerk u. dgl., ferner das Rahmenwerk mit den nur im Umriß profilierten Sturz- und Solbankgesimsen beziehungsweise mit ebenso dargestellter architektonischer oder freier ornamentaler Bekrönung. Die äußeren Leibungsflächen der Fenster wurden, als zur Umrahmung gehörend, mit in das Bereich der ornamentalen Dekoration gezogen und entweder als farbige Füllungsflächen abgegrenzt oder mit verstreut angeordneten Ziermotiven bemalt. Die Flachmalereien als Umrahmungen der Öffnungen an den Fassaden mit ihren zahlreich variierenden Einzelformen bieten gleich den Hauseckenverzierungen dieser Art durch die Einfachheit ihrer Konzeption und die hierbei durchweg vorwaltende richtige Verwendung primitiver Zierformen einen interessanten Beleg für das feine Stilgefühl der schlichten ländlichen Künstler, welche diese Fassadendekorationen ausgedacht und ausgeführt haben. In allen Teilen Tirols sind zahlreiche Spuren derart gemalter Umrahmungen und auch einzelne wohlerhalten gebliebene Beispiele aus dem XVI., XVII., XVIII. und XIX. Jh. an den Bauernhausfronten zu finden.

Bemerkenswert erscheint das Vorkommen bestimmter, keinem entwickelteren historischen Kunststil entlehnter Ziermotive, wie beispielsweise geometrisch konstruierter Rosetten, welche an den Enden der gemalten Fensterverdachungen angebracht erscheinen, oder kleiner Fähnchen u. dgl. bei solchen Malereien an voneinander sehr entfernten verkehrsarmen Orten. Es ist doch kaum wahrscheinlich, daß derartig primitive Kunstleistungen von zünftigen Malern, welche über Berge und Täler wandernd da und dort gearbeitet haben, herrühren. Hingegen erscheint es zweifellos, daß die Schöpfer der auf einer höheren Entwicklungsstufe dekorativer Kunst beruhenden Fassadenmalereien, deren Komposition und Ausführung den jeweilig herrschenden Stil erkennen lassen, Berufsmaler waren, welche, wie einzelne Arbeiten derselben mit Sicherheit dartun, als Wandermaler in verschiedenen Orten des Landes gearbeitet haben.

Die reichgezierten Fassaden an je einem Hause zu Ötz im Ötztale, Wenns im Pitztal und Ladis, sämtlich um die Mitte des XVI. Jhs. entstanden, stammen hinsichtlich der architektonischen und Ornamentalmalerei sicherlich von einer und derselben Hand.

Zu den eben erwähnten Fassadenmalereien gehören jene mit in perspektivischer Auffassung dargestellten Tür- und Fensterumrahmungen, wobei eine mehr oder weniger frei behandelte Wiedergabe von, dem monumentalen Steinbau entnommenen Architekturmotiven beziehungsweise der plastischen Stukkoornamentik solcher Bauten vorwaltet.

Der eigentümliche Reiz dieser Art von Dekorationen an Bauernhausfassaden beruht auf einer freien, der Farbenwirkung und Pinseltechnik Rechnung tragenden Wiedergabe der Architektur und Ornamentik. Kann auch im allgemeinen ein strenger Richtigkeitsmaßstab hinsichtlich Perspektive und Schattengebung bei derartigen Malereien nicht wohl angelegt werden, so sind sie doch vielfach mustergültig durch den frischen Charakter ihrer Gesamtwirkung.

Die Ausführung der perspektivisch dargestellten Fassadendekorationen an den Bauernhäusern in Tirol ist zumeist eine polychrome und seltener eine monochrome in Grau oder Rot.

Beachtenswerte Beispiele dieser Art sind aus dem XVI. Jh. zu Habichen, Kortsch, Ötz, Ladis, Nals und Wenns, aus dem XVII. Jh. zu Burgeis, St. Michael-Kastelruth, Längenfeld, Mals, Perra und Vigo, aus dem XVIII. Jh. zu Jenbach, St. Johann i. T., Graun, Kundl, Mazzin, Reutte, Telfs und Umhausen bisher erhalten geblieben.

In Verbindung mit den oben beschriebenen Arten der gemalten Fassadenarchitekturen tritt in einzelnen Fällen eine heraldische Flächenzier. So findet sich die Darstellung des rotweißen österreichischen Bindenschildes bei einigen größeren Bauernhäusern aus dem XV. und XVI. Jh., vornehmlich im Oberinntaler und im Vinstgauer Gebiete, gewöhnlich neben dem burgundischen Kreuze gemalt. Solche Wappen galten als Bezeichnung der sogenannten Freihöfe, deren Besitzer von den tirolischen Landesfürsten mit besonderen Begünstigungen ausgestattet waren. Familienwappen finden sich an solchen Häusern, welche später in herrschaftlichen Besitz gelangten oder von altersher einen im Bauernhauscharakter errichteten Edelansitz repräsentieren.

Gemalte Sonnenuhren an den Südfronten ländlicher Bauten aus dem XVII. und XVIII. Jh. finden sich mehrfach noch erhalten, dagegen ist eine ornamentale Flächenzier ohne unmittelbaren Bezug zur Architekturmalerei, so viel dem Verfasser bekannt ist, an keinem der älteren Bauernhäuser Tirols nachweisbar.

In mannigfacher Art und von der primitivsten bis zur künstlerisch vollendetsten Ausführung findet sich die figurale Malerei an den hier in Betracht kommenden Hausfassaden, teils in unmittelbarer Verbindung mit gemalten Architekturmotiven, teils als freie Flächenzier. Diese Darstellungen sind in der Mehrzahl religiösen Inhalts und vorwiegend hierbei die Einzelfiguren der Madonna oder von Heiligen, worunter die Gestalten der jeweiligen Kirchenpatrone vorherrschen. Gewöhnlich sind solche Heiligenfiguren an diesen Hausfassaden zwischen den Fensteröffnungen des Obergeschosses gemalt und in Form von Brustbildern an den gemauerten Parapetten der Hauserker. An den ältesten Bauernhäusern findet sich die St. Christophfigur häufiger sowie auch einzelne Gestalten und ganze szenische Darstellungen aus dem alten Testamente. Beispiele für die letzterwähnte Art der figuralen Dekoration geben die an allen Fassadenflächen reich bemalten Bauernhäuser aus der zweiten Hälfte des XVI. Jh. zu Ladis, Ötz[1]) und Wenns.[2])

Seltener finden sich figürliche Darstellungen an alten Bauernhäusern, an welchen keine Spuren einer Architekturmalerei zu entdecken sind. Man wird aber dort, wo nicht in Stein ausgeführte Tür- und Fensterumrahmungen vorkommen, wie solches bei derartigen Bauten im südlichsten Teile Tirols typisch ist, annehmen dürfen, daß die gemalte Architektur im Laufe der Zeit zerstört respektive durch neuen Mauerbewurf verdeckt wurde, während gemalte Heiligenfiguren pietätvoll erhalten blieben.

Zu den beachtenswertesten figuralen Darstellungen an alten Bauernhäusern gehört das nur zum dritten Teile seiner ursprünglichen Ausdehnung erhalten gebliebene Fresko an einem Hause zu Nago, welches seiner Komposition und Ausführung nach im italienisch-mittelalterlichen Charakter gehalten ist und an Giotto's Schule erinnert. Man erkennt an diesem interessanten Fragment, das im Jahre 1885 noch weit besser als derzeit erhalten war, die auf einer Steinbank sitzende Madonna, welche das Christuskind säugt, zur Linken die Figur des Erzengels Michael, in aufrechter Stellung streng en face dargestellt, welcher das mit einem weißen Bande umwickelte Schwert mit der linken Hand gegen die rechte Schulter hält. Den Hintergrund dieser Figuren bilden rechteckig umrahmte rote Teppiche. Der kreisförmige Strahlennimbus, welchen jede der benannten Gestalten trägt, ist in den Intonaco vertieft und war vergoldet. Die Figur, welche zur Rechten der Madonna angeordnet war, ist nicht mehr erhalten, desgleichen die rechte Hälfte der Madonnen- und die untere Partie der St. Michaelsfigur. Über diesen Fresko befand sich eine 6 *cm* dicke Mörtelverputzschichte, auf welcher, wie Farbenspuren andeuten, ein später entstandenes Fresko gemalt war.

Wohl erhalten gebliebene Fresken aus der ersten Hälfte des XVI. Jhs., welche Maria mit dem Jesukinde, umgeben von Heiligen, darstellen, finden sich ferner an je einem Bauernhause zu Nago und Varone. Aus

[1]) Vgl. die bezügliche Beschreibung des Verfassers in den Mitteilungen der k. k. Z. K., Bd. XXVII, 151.

[2]) ddo. Bd. XVI, 134.

derselben Zeit und zum Teile noch aus dem Ende des XV. Jhs. stammen die von tüchtiger Künstlerhand zeugenden Freskofragmente an drei kleinen, ziemlich verwahrloaten Bauernhäusern zu Unterplanitzig in Eppan. Daa Gemälde auf einer Fassadenwand stellt die Legende der hl. Ursula dar, das zweite die hl. Anna, umgeben von St. Christoph und St. Jodok, jenes am dritten Hause die hl. Maria mit dem Jesukinde, umgeben von den Heiligen Anton (Einsiedler), Jodok, Kosmas und Damian. Die Figuren der Heiligen Jodok und Kosmaa mit den ihnen zugehörigen Attributen lassen die bürgerliche Tracht aus der Zeit Kaiser Max I. erkennen.

In zahlreicheren Beispielen sind naturgemäß noch künstlerisch ausgeführte figurale Darstellungen des oben beschriebenen Genres, welche im XVII. und XVIII. Jh. gemalt wurden, an tirolischen Bauernhäusern erhalten geblieben.

Unter den wenigen in der Sgraffitotechnik hergestellten Fassadendekors an Bauernhäusern finden sich nur Architektur- und Ornamentmotive, so an einem Hause zu Tartsch im Vintsgau mit der sgraffitierten Jahrzahl 1511, ferner eine aus primitiv gezeichnetem Rankenornament bestehende Hausgiebeldekoration aus dem Jahre 1614 zu St. Michael in Eppan, ein Sgraffitofries, mit der Darstellung eines Feigenbaumes, im Sectale bei Riva und eine größere Anzahl von einfachen Fassadendekors dieser Art im Fleims- und Primörtale, vornehmlich in den Dörfern Tonadico und Siror. Johann Deininger

Verzeichnis der in den Jahren 1902 bis 1906 in Österreich aufgedeckten Wandmalereien

Im Laufe der letzten Jahre wurde eine Fülle von Wandgemälden, die unter der Tünche verborgen lagen, wieder ans Tageslicht gebracht. Um zu verhindern, daß dieses wertvolle kunsthistorische Material, daa in allen Kronländern der Monarchie verstreut ist, der wissenschaftlichen Forschung wieder entschlüpft und so die oft großen Opfer für eine fachmännische Bloßlegung umsonst gebracht wurden, hat die Redaktion im Folgenden eine übersichtliche Zusammenstellung der in den Jahren 1902—1906 entdeckten Wandgemälde verfaßt, die von nun an in jedem Jahre ergänzt werden soll.

Es sei besonders auf die große Anzahl von Fresken aus dem XIV. und aus der ersten Hälfte des XV. Jh. hingewiesen, durch deren Kenntnis die Kunstwissenschaft eine wesentliche Bereicherung erfahren dürfte. Man weiß von der Entwicklung der monumentalen deutschen Malerei des späten Mittelalters so gut wie gar nichts. Es wäre jedoch falsch, wenn man schließen würde, daß sie in der deutschen Kunstübung eine geringe Rolle apielte oder entwicklungsgeschichtlich bedeutungslos gewesen wäre. Die große Anzahl der Funde widerlegt die erste Annahme, der bisher wenig beachtete, doch unverkennbare Zusammenhang mit der so bedeutenden monumentalen Barockmalerei Deutschlands widerspricht der zweiten. Vieles in der Entwicklung der heimischen Malerei des XVII. und XVIII. Jh. wird klar werden, wenn einmal ein Korpus aller deutschen spätmittelalterlichen Wandgemälde vorliegen wird.

Das Material für die folgenden Regesten bildeten nur teilweise ausführliche wissenschaftliche Aufsätze, zumeist teils nur kurze Fundberichte, die wohl vielfach noch der Korrektur bedürfen werden. Das mag als Entschuldigung dienen, wenn sich Irrtümer in der Datierung oder Beschreibung der Gemälde herausstellen sollten.[1])

XIII. Jahrhundert

Böhmen

Prag, Altstadt 102/I.

An den Überresten der ehemaligen Kirche St. Maria ad Lacum. Stark konturierte und kolorierte Heiligenbilder und Majuskelinschriften. Drei davon kamen ins Museum, vier gingen verloren. (Berichterstatter: Konserv. Haasin. Vgl. M. 3. F. IV 349.)

Prag, Georgskirche am Hradschin.

An der Kreuzwölbung des Presbyteriums die vier Tore Jerusalems, Evangelisten und Engelsfiguren sowie Inschriftsfragmente. An der nördlichen Längswand des Presbyteriums, im romanischen Fenster übereinanderstehende Heiligenfiguren. Die Gemälde ähneln denen in der ursprünglichen Wratislawschen Kirche. Die Malereien werden lediglich fixiert. (Berichterstatter: Baurat Mach. Vgl. M. 3. F. II 342, III 225, Památky archeologické.)

[1]) Korrekturen und Ergänzungen, um welche die Konservatoren und Korrespondenten dringend ersucht werden, sollen in einem eigenen Nachtrage erscheinen.

Niederösterreich

Deutsch-Altenburg, Pfarrkirche.

An der Außenwand des rechten Seitenschiffes rechts neben dem Portal die Figur des hl. Christophorus. Rohe, zeichnerische Ausführung aus dem Anfang des Jahrhunderts. (Berichterstatter: Paul Buberl. Vgl. M. 3. F. V 188,* 237 und 263*.)

Oberösterreich

Maria Schöndorf, Wallfahrtskirche.

An der Außenwand eines Turmes St. Christoph. (Berichterstatter: Konserv. v. Benak. Vgl. M. 3. F. I 346.)

Steiermark

Göß, Bischofskapelle.

Figurale und ornamentale Malereien im Stile der Fresken des Gurker Nonnenchorea. (Teilweise bloßgelegt durch Wilhelm Schmai. (Berichterstatter: Dr. Wilhelm Suida und Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 369 und V 40*.)

XIV. Jahrhundert

Böhmen

Bubowitz, Pfarrkirche.

Im Presbyterium Fresken aus dem Leben des Heilands. (Berichterstatter: Konserv. Sedláček. Vgl. M. 3. F. IV 44t.)

Dobroměřic, Filialkirche.

Einzug Chriati in Jerusalem und Szenen aus der Wenzelslegende. (Berichterstatter: Konserv. Hoffmann und Dombaumeister Hilbert. Vgl. M. 3. F. V 106* und 239*.)

Hosin, Taufkapelle.

In der Apsis die hl. Dreifaltigkeit, beiderseits zwei Heilige. Im Schiff: An der Südwand die Legende der hl. Katharina in sechs Bildern und eine Verkündigung an Maria; auf den Gewölbefeldern Engel mit Spruchbändern. Am Triumphbogen ein von Engeln getragenes Veronikon. (Berichterstatter: Konserv. Braniš. Restauriert von Ludwig Kuba. Vgl. M. 3. F. I 65.)

Koatelec, Pfarrkirche.

Im Presbyterium links die Wurzel Jesse mit den Porträts Karl IV und seiner Gemahlin beiderseits des Stammes, rechts Tod Mariä. Böhmische Provinzialkunst aus der Zeit Karl IV. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Vgl. M. 3. F. II 294 und 379.)

Krč, Filialkirche.

Bibliache Szenen und Heiligenfiguren. Böhmische Provinzialkunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Restauriert von Th. Melichka. Vgl. M. 3. F. III 300 und IV 9, 351 und 441.)

Myšenec, Pfarrkirche.

Im Presbyterium die Evangelistensymbole, Mond und Sterne. An den Wänden die Enthauptung Johannes des Täufers und eine Reihe von Aposteln. In der Laibung des Triumphbogens Medaillons mit den Brustbildern von Patriarchen. In der Sakristei das Martyrium der 11.000 Jungfrauen und die heiligen Wenzel, Ludmilla und Adalbert. Provinziale Malereien in Rot und Weiß ohne Modellierung. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Vgl. M. 3. F. V 63* und 168*.)

Teindles, Pfarrkirche.

An der südlichen Längswand der Sakristei (vielleicht ehemalige Seitenapsis): Unten ein Streifen von Heiligen in gotischen Arkaden mit Schriftbändern. Oben Verkündigung an die Hirten und Anbetung der hl. drei Könige. Über der Tür zum Chor zwei kämpfende Drachen. Wichtige Malereien aus dem Anfange des Jahrhunderts mit noch romanischen Motiven, im Charakter der böhmischen Legendenhandschrift der Wiener Hofbibl. und der böhmischen Velealavbibel. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Vgl. M. 3. F. II 296 und 380 und III 115.)

Kärnten

Ober-Seeland, alte Pfarrkirche.

Im Presbyterium St. Michael ala Seelenwäger. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 411.)

Küstenland

Muggia vecchia, Filialkirche.

Im Hauptschiff: Links unten vier Heiligenfiguren, oben ein Bildstreifen mit Szenen aus dem Leben Mariae, rechts unten drei Heiligenfiguren oben das Pfingstfest und der hl. Thomas. In den Laibungen der Arkaden Heiligenfiguren und Ornament. Im linken Seitenschiff drei Figuren, im rechten die Taufe Christi, Engelsfiguren, der hl. Christoph und andere Heiligenfiguren. Italienisch byzantinisierender Stil der ersten Hälfte des Trecento. (Berichteratatter und Restaurator: akademischer Maler Hans Lukesch. Vgl. M. 3. F. III 37, IV 180, V 34*.)

Mähren

Tetschowitz, Filialkirche.

Spuren figuraler Malereien. (Berichterstatter: Konserv. Rosmael. Vgl. M. 3. F. I 65.)

Niederösterreich

Deutsch-Altenburg, Pfarrkirche.

An der Außenseite des rechten Seitenschiffea, links ober dem Portal eine Darstellung des Welt-

gerichtes, darunter zwei lateinische Inschriften. Rechts vom Portal über dem Christophbild (s. o.) ein Gemälde des Todes Mariae. An der Westwand des Kapellenzubaues eine Schutzmantelmadonna mit deutscher Inschrift. Zeichnerische Ausführung, kein Einfluß des giottesken Stiles, zweite Hälfte des Jahrhunderts. (Berichterstatter: Paul Buberl. Vgl. M. 3. F. V 188*, 237 und 263*.)

Gars am Kamp, Pfarrkirche.

Im Innern die Darstellung eines bekleidet am Kreuzesbaum hängenden Kruzifixus. Zeichnerisch gehaltene Malerei aus dem Anfang des Jahrhunderts. (Berichterstatter: Hans Liebl. Vgl. M. 3. F. V 252.)

Wien, Minoritenkirche.

Im Osttrakte des Kreuzganges Heiligenfiguren in Vierpässen mit eingeritzten Konturen. In der großen Sakristei eine Madonna, Heilige und Inschriften. In einem Nebenraume die Anbetung der Hirten. (Berichterstatter: Rudolf Pichler. Vgl. M. 3. F. I 268 und III 38.)

Oberösterreich

Enns, Turm des Brauhauses.

An der Wand ein Streifen mit der Passion, neben dem Fenster Heiligenfiguren, am Fenster gegenüber Spuren einer Wurzel Jesse. Anfang des Jahrhunderts. Vollständige Bloßlegung empfohlen. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. V 123*.)

Lorch, Pfarrkirche.

An der linken Wand des Chorraumes des linken Seitenschiffes im Zwickel das Veronikon, unter diesem fünf Streifen mit Legendenszenen und Heiligenfiguren. Die Namen derselben unterhalb in Majuskeln. Feine Malereien aus der Zeit von 1332—1350 im Stile des Freskenzyklus in der Vorhalle zu Gurk. An der Mittelwand eine übermalte Verkündigungsszene aus der Zeit um 1400. Über dem Eingang zur Scherffenbergkapelle eine Majestas Domini nebst Heiligenfiguren und Stifter. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Malereien echtes Fresko. Künstlerisch bedeutende Arbeit aus der Mitte des Jahrhunderts von reicher koloristischer Wirkung. Italienische Einflüsse (?). (Berichterstatter: Maler Maiticzka, Hofrat Riegl und Dr. Wilhelm Suida. Vgl. M. 3. F. I 94, 172, 253 und 256; II 274; IV 215.)

Losenstein, Pfarrkirche.

Im Presbyterium beiderseits vom Hochaltar zwei Figuren in brauner Umrißzeichnung ohne Schattierung. Beischrift „Salomon rex" und „David rex". Auf der Gewölbekappe über dem Hochaltar die Evangelistensymbole und Spruchbänder. Auf der Evangelienseite zwei Reiterfiguren, eine Madonna und Fragmente. Aus dem Anfang des Jahrhunderts. Die Restaurierung mußte als mißglückt bezeichnet werden. (Berichterstatter: Konserv. Schmiedel und Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 216, 231 und 366.)

Steiermark

Tirol

Brixen, Johanneskapelle.

An der Emporwand rechts eine Bischofsfigur, an der linken Wand fünf Szenen aus der Erasmuslegende. Stilistische Übereinstimmung mit den Malereien im 10., 11. und 12. Joche des Kreuzganges (Ende des Jahrhunderts). (Berichterstatter: Professor Semper, Restaurator Hans Viertelberger. Vgl. M. 3. F. I 131 und 348; II 105; III 39, 159 und 349; IV 194.)

Pians, Margaretenkirche.

Im Presbyterium hinter dem Altar eine Gestalt mit Spruchband, an den Wänden unten Brustbilder, in der Mitte ein Spruchband, oben sitzende Gestalten, am Triumphbogen Brustbilder der klugen und törichten Jungfrauen in Vierpässen. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 443.)

Riffian, Pfarrkirche.

An der Südwand links das Wunder mit dem echten Kreuze Christi, darunter in einer Nische ein Madonnenbild. In der Laibung des Eingangs vier Medaillons. Im Presbyterium links vom Altar die Köpfe einer Volksmenge, auf der Wölbung je zwei Figuren in jeder Kappe. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 443.)

Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts

Böhmen

Klein Chischka, Pfarrkirche.

Am Triumphbogen St. Michael. Wurde restauriert. (Berichterstatter: Konserv. Šembera. Vgl. M. 3. F. III 300 und 442; IV 9.)

Klein Parduhitz, Filialkirche.

Im Presbyterium über dem Altar Christus am Kreuze, an den Wänden ein Heiliger im Walde, Reste von knienden Figuren und eine Darstellung der alten Kirche mit Gebände. Aus der Zeit vor 1425. (Berichterstatter: Konserv. Dvořák. Vgl. M. 3. F. III, 396.)

Koči, Filialkirche.

Hinter dem rechten Seitenaltar Reste u. a. einer Kreuzigung. Charakteristisch für die böhmi-

sche Malweise. Italienisch trecentistische Einflüsse. (Berichterstatter KARL LABLER und Konserv. DIVIŠ. Vgl. M. 3. F. I 290.)

Mähren

Znaim, Niklaskirche.
Im Presbyterium Szenen aus der Passion und das Martyrium der Zehntausend. Am zweiten Gewölbefelde des Mittelschiffs musizierende Engel und Ornament. Historisch und künstlerisch interessante Malereien im Übergangsstile. (Berichterstatter: Professor DVOŘÁK und Konservator CHILLA. Vgl. M. 3. F. IV 462; V 67* und 188*.)

Gars am Kamp, Pfarrkirche.
Im Innern Szenen aus der Passion und eine Schutzmantelmadonna. Malereien lokalen Charakters. (Berichterstatter: HANS LIKDL. Vgl. M. 3. F. V 252.)

Steiermark

Spital am Semmering, Pfarrkirche.
An der nördlichen Außenseite Maria mit Kind und Donator. Deutsch-italienischer Mischstil, wie bei Südtiroler Arbeiten. (Berichterstatter: Dr. WILHELM SUIDA. Restaurator HANS VIERTELBERGER. (Vgl. M. 3. F. II 222, 315 und 401.)

Tirol

Aurach, Pfarrkirche.
An der Nordwand Szenen aus der Passion. (Berichterstatter: Konserv. GSIENBERGER, ALFONS SIBER und Hofrat NEUWIRTH. Vgl. M. 3. F. IV 421 und V 199*.)

Brixen, Johanneskapelle.
An der Altarwand St. Jodok und Blasius, Mariae Heimsuchung und beide Johannes. Im selben Stile, wie die Malereien im vierten Joche des Kreuzganges (um 1417). (Berichterstatter: Professor SEMPER. Restaurator: HANS VIERTELBERGER. Vgl. M. 3. F. I 131 und 348; II 105; III 39, 159 und 399; IV 194.)

St Anton im Oberdorf von Kaltern, Kirche.
Figurale Malereien im Innern. Wurden gereinigt und fixiert. (Berichterstatter: Konserv. ATZ. Vgl. M. 3. F. III 233 und 400.)

Zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Böhmen

Budweis, Marienkirche.
Auf einem Bogenfelde im nördlichen Flügel des Kreuzganges eine Kreuzigungsgruppe aus dem Jahre 1475. (Berichterstatter: Konserv. BRANIS. Vgl. M. 3. F. III 155 und 187.)

Dublowice, Pfarrkirche.
Auf den Bogenfeldern des Presbyteriums ein Freskogemälde des jüngsten Gerichtes, Szenen aus dem Marienleben, Apostel und Prophetenfiguren sowie ornamentale Malereien. Im Stilcharakter der böhmischen Miniaturen und Tafelbilder aus der Zeit der Jagellonen. Entstehungszeit zwischen 1459 und 1467. (Berichterstatter: Professor DVOŘÁK und Dr. VINZENZ KRAMÁŘ. Restaurator: THEOPHIL MELICHAR. Vgl. M. 3. F. I 202 und 245; II 377; III 363.)

Pilsenetz, Pfarrkirche.
Im Presbyterium Szenen aus dem Leben Jesu, Ornamente und Engelsfiguren. Stammen vom selben Künstler, der in der Barbarakapelle des Franziskanerklosters zu Pilsen tätig war. Ferner ein Bild der hl. Katharina und eines Ritters in Rüstung aus noch älterer Zeit. (Berichterstatter: Konserv. ŠROPEK und Hofrat RIEGL. Vgl. M. 3. F. III 101 und 183.)

Oberösterreich

Wels, ehemaliges Minoritenkloster.
In den Bogenfeldern der Kapelle schlecht erhaltene figurale Malereien. (Berichterstatter: Konserv. von BENAK. Vgl. M. 3. F. IV 419.)

Salzburg

Bad-Gastein, Nikolauskirche.
Im Presbyterium Reste, im Langhaus eine Darstellung des Stammbaumes Christi, eines jüngsten Gerichtes sowie andere Reste. (Berichterstatter: Hofrat NEUWIRTH. Vgl. M. 3. F. V 172*.)

Steiermark

Weitenstein, Pfarrkirche.
An der südlichen Seite des Langhauses außen Darstellungen des hl. Christoph, einer Geburt Christi (?), das Epitaph eines Bischofs und eine Inschrifttafel. Von geringem kunsthistorischen Werte. (Berichterstatter: Konserv. WIST und HANS VIERTELBERGER. Vgl. M. 3. F. III 311; IV 29 und 370.)

Tirol

Bozen, ehemaliges Dominikanerkloster und Kirche.
Im Kreuzgange die Darstellung einer Kreuzigung. Der Stilcharakter hält die Mitte zwischen der Sunterschen und der Pacherschen Richtung. Daneben ein Gemälde des jüngsten Gerichtes. An der Fassade der Kirche eine Darstellung von Mariae Verkündigung. (Berichterstatter: Professor SEMPER. Vgl. M. 3. F. I 348, 353 und 369; II 59, 173, 345 und 346; V 40*.)

Moos, Magdalenenkirche.

Hinter dem Altar die Figur der hl. Magdalena, welche die Füße des Heilands trocknet. An einer Wand die Darstellung der Verkündigung an Maria. An der Außenseite eine Kreuzigung mit Maria Magdalena und ein Bild des hl. Christoph. Teils Sunterscher Richtung, teils in der Art des Simon von Taisten. Jahreszahlen 1491 und 1492. (Berichterstatter: Konservator Walter, Alfons Siber und Hofrat Nauwirth. Vgl. M. 3. F. IV 432 und 469.)

Rojental, Nikolauskirche.

Im Presbyterium Szenen aus der Nikolauslegende, Darstellungen der Evangelisten, des hl. Georg, der hl. Katharina und weitere Spuren. Vollständige Bloßlegung empfohlen. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. V 200*.)

Rovereto, Palazzo an der Piazza Rosmini.

Fries mit Ornamenten und Wappen aus der Zeit von 1450—1480. Wurde abgelöst und ins Museum übertragen. (Berichterstatter: Konserv. de Campi. Vgl. M. 3. F. III 425.)

Zeit um das Jahr 1500

Küstenland

Görz, Dom.

An den Gewölbekappen der Sakristei Engelsfiguren und die Evangelistensymbole. Malereien deutschen Charakters. (Berichterstatter: Hofrat Riegl. Restaurator: Hans Viertelberger. Vgl. M. 3. F. III 136 und 305; IV 34 und 228; V 66*.)

Niederösterreich

Gars am Kamp, Pfarrkirche.

An der Außenseite zwischen zwei Strebepfeilern ein schadhaftes Gemälde des hl. Christophorus. (Berichterstatter: Hans Liebl. Vgl. M. 3. F. V 252.)

Tirol

Völlan, Kuratiekirche.

In dem jetzt zur Sakristei umgewandelten früheren Chore der Kirche: Am Triumphbogen oben Engel mit den Leidenswerkzeugen, unten die Figur des hl. Paulus. Am Gewölbe eine Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige. In den Zwickeln die Figuren der Kirchenväter und die Evangelistensymbole. An der Südwand weitere Reste. Einflüsse Michael Pachers. (Berichterstatter: Alois Mauchin und Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. III 403 und 486.)

Erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts

Böhmen

Dublowice, Pfarrkirche.

Im Presbyterium ein Streifen mit Darstellungen der Laster. Malereien lokalen Charakters. (Berichterstatter: Professor Dvořák und Vinzenz Kramář. Restaurator: Theophil Melicher. Vgl. M. 3. F. I 202 und 245; II 377; III 363.)

Kärnten

Eiersdorf, Filialkirche.

An der Nordwand des Schiffes eine Darstellung der Beweinung Christi, über dem linken Seitenaltar die Figur der hl. Anna selbdritt. An der Außenseite ein Christophorus. Malereien lokalen Charakters. (Berichterstatter: Konserv. Gauerer. Restaurator: Hans Viertelberger. Vgl. M. 3. F. I 342; II 66; III 157.)

Oberseeland, Alte Pfarrkirche.

Im Presbyterium eine Darstellung der Verspottung Christi. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 411.)

Küstenland

St. Peter bei Göra, Pfarrkirche.

Im Presbyterium dem Pordenone zugeschriebene Fresken. Abgelöst und in das Görzer Museum übertragen wurden folgende Bilder: 1. eine Madonna mit der Anbetung des Jesuskindes, 2. das Jesuskind in der Wiege mit anbetendem Engel, 3. das Brustbild eines Heiligen und 4. die Bilder der hl. Petrus und Paulus. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Vgl. M. 3. F. III 305 und 428.)

Woltschach, Friedhofskirche.

Malereien von derb bäurischem Charakter, aber von lokalgeschichtlichem Wert. (Berichterstatter: Hofrat Riegl. Vgl. M. 3. F. II 6, 153 und 303.)

Mähren

Podoli, St. Jakobskirche.

Wertvolle figurale Malereien, die mit Sorgfalt bloßgelegt wurden. (Berichterstatter: Konserv. Maska und Strak. Vgl. M. 3. F. III 306.)

Niederösterreich

Friedersbach, Pfarrkirche.

In der Koncha der Rundapsis das Bild des Auferstandenen mit Donatoren. (Berichterstatter: Konserv. Hammerl. Vgl. M. 3. F. V 190* und 208*.)

Rapottenstein, Pfarrkirche.

Im rechten Seitenschiff ein Gemälde der hl. Anna selbdritt, des hl. Erasmus und der Dona-

turen aus dem Jahre 1509. Am Pfeiler ein Bild des hl. Christoph und eines anderen Heiligen sowie des Stifters neben einem Allianzwappen. Vielleicht etwas später. An der oberen Hälfte der Westwand die Darstellung des Jüngsten Gerichtes. (Berichterstatter: Konserv. Hammerl. Vgl. M. 3. F. IV 364 und 365; V 152*.)

Oberösterreich

Sierning, Pfarrkirche.

Hinter dem Altar ein gemalter Vorhang, eine kniende Gestalt, Buchstaben und die Jahreszahlen 1518 und 1565. Alles undeutlich. (Berichterstatter: Konserv. Schmiedel. Vgl. M. 3. F. IV 114 und 232.)

Steiermark

Murau, Friedhofskirche.

Im Presbyterium eine Darstellung der Krönung Mariae, unter dieser elf Heiligenfiguren. Am Triumphbogen ein Gemälde der Wurzel Jesse mit der heiligen Sippe. Darüber die Jahreszahl 15 (10?) Darüber ein Fries mit nackten Knaben. An der linken Wand des Langhauses drei Bildstreifen mit Darstellungen aus der Passion. (Berichterstatter: Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. V 198*.)

Saldenhofen, Pfarrkirche.

In der linken Seitenkapelle eine künstlerisch hochbedeutende Darstellung des Todes Mariae. (Berichterstatter: Hofrat Riegl. Restaurator: Hans Viertelberger. Vgl. M. 3. F. I 131; II 4, 156 und 315; III 399.)

Spital am Semmering, Pfarrkirche.

Über der Sakramentsnische eine ikonograpshich interessante Darstellung mit Beziehung auf das Altarsakrament. Aus der Zeit um 1530. Kein Fresko. (Berichterstatter: Dr. Wilhelm Suida. Restaurator: Hans Viertelberger. Vgl. M. 3. F. II 222, 315 und 401.)

Tirol

Kundl, St. Leonhardskirche.

Am Gewölbe im Presbyterium die Figuren der hl. Leonhard und Wolfgang, im Langhaus ornamentale Malerei. An der linken Seitenwand des Presbyteriums zwei Kreuzigungsgruppen übereinander. Daneben Stifterinschrift und Wappen sowie ein Bild Gott Vaters. Letztere Malereien sind al secco ausgeführt und schlecht erhalten. (Berichterstatter: Konserv. Gatensberger und Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. IV 254, 371, 423 und 442.)

Lodrone, Pfarrkirche.

Im Presbyterium die Figuren des Jesuskindes und mehrerer Heiliger. Stammen von der Hand des Simone und des Dionisio d'Averaria. (Berichterstatter: Konserv. Campi. Vgl. M 3. F. II 77; III 142.)

Obermais, St. Georgskirche.

An der südlichen Außenseite die Bilder der Hl. Katharina, Urban und Bernhard, rechts davon ein Allianzwappen. Darüber die Figuren der hl. Georg, Philipp, Jakob, Maria und Christoph. An der Westwand eine Darstellung der Kreuzigung. (Berichterstatter: Konserv. Mazegger, Hofrat Riegl und Hofrat Neuwirth. Vgl. M. 3. F. III 313.)

Zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts

Böhmen

Pardubitz, Friedhofskirche.

Im Presbyterium ein Gemälde der Auferstehung Christi mit der Familie des Donators. Der landschaftliche Hintergrund benutzt Motive aus der Umgebung von Pardubitz. Am Rahmen die Jahreszahl 1583. (Berichterstatter: Korresp. Diviš. Restaurator: Maler Jaroslaw Panuška. Vgl. M. 3. F. II 375.)

Prag, kleiner Ring Nr. 4 und 5.

An der Fassade Sgraffiti mit allegorischen und mythologischen Darstellungen, Grotesken und Ornamenten. Die Figuren haben farbigen Hintergrund, die Ornamente sind grau in grau gehalten. (Berichterstatter: Konserv. Herain. Vgl. M. 3. F. IV 212, 224 und 349.)

Prag, alter Landtagssaal.

Auf den Mauerflächen der ehemaligen Fenster der Bodenetage die wohlerhaltenen Bilder von böhmischen Königen, Flotte, dekorative Malereien von Domenico Pozzo aus dem Jahre 1564. (Berichterstatter: Konserv. Herain. Vgl. M. 3. F. IV 455.)

Kärnten

Baldramsdorf, Pfarrkirche.

An der linken Seitenwand des Presbyteriums die Darstellung der Kreuzigung. Sehr verdorben, kann daher nicht erhalten werden. (Berichterstatter: Konserv. Grösser und Dr. Paul Hauser. Vgl. M. 3. F. V 205*.)

Mähren

Mährisch-Weißkirchen, Privathaus in der Friedhofsgasse.

An der Fassade stark verdorbene Sgraffiti aus

dem Jahre 1563. (Berichterstatter: Konserv. ROSMAEL. Vgl. M. 3. F. III 398.)

Partschendorf, Pfarrkirche.

Am Triumphbogen eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Ging bei der Demolierung zu Grunde. (Berichterstatter: Konserv. ROSMAEL. Vgl. M. 3. F. IV 461.)

Niederösterreich

Gars am Kamp, Pfarrkirche.

Im Innern eine Darstellung der Auferstehung mit den Bildnissen der Donatorenfamilie. (Berichtserstatter: HANS LIEM. Vgl. M. 3. F. V 252.)

Rapottenstein, Pfarrkirche.

Am Triumphbogen eine Darstellung der Kommunion sub utraque specie. (Berichterstatter: Konserv. HAMMERL. Vgl. M. 3. F. IV 364 und 365; V 152.)

Steinfeld, Pfarrkirche.

An der Ostwand Reste eines Christophorus, an der Südwand Seesterne, rote Querstreifen und ein Band mit der Jahreszahl 1557. (Berichterstatter: Konserv. STAUB. Vgl. M. 3. F. IV 361.)

Oberösterreich

Ried, Stadtpfarrkirche.

In der gotischen Kapelle rechts neben dem Turm Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, der Himmelfahrt, des Gnadenstuhles und der Auferstehung (nach Dürer) sowie Stifterfiguren mit Beischriften und ornamentale Dekorationen im Renaissancestil. Die Restaurierung mußte als mißglückt bezeichnet werden. (Berichterstatter: Hofrat RIEGL und Hofrat NEUWIRTH. Vgl. M. 3. F. I 396; II 104.)

Steiermark

Aflenz, Pfarrkirche.

An der südlichen Außenseite des Presbyteriums die Figur eines Christophorus. Im Langhaus eine ganz verdorbene Malerei (Schutzmantelbild?). (Berichterstatter: Konserv. GRAUS. Vgl. M. 3. F. IV 368; V 209*.)

Neuberg, Kloster.

Im Westtrakte des Kreuzganges eine series abbatum. (Berichterstatter: Konserv. GRAUS. Vgl. M. 3. F. I 65 und 255.)

Tirol

Kaltern, Regglerhaus.

Im ersten Stockwerk ein Saal mit dekorativen Malereien aus dem Jahre 1557. Wurden durch Restaurierung verdorben. (Berichterstatter: Dr. PAUL HAUSER. Vgl. M. 3. F. V 211*.)

Marling, Pfarrkirche.

Über dem linken Seitenaltar ein Gemälde des Weltgerichtes in Temperatechnik. An der Außenseite des ehemaligen Presbyteriums eine Christophorusfigur. (Berichterstatter: Korresp. ALFONS SIBER. Vgl. M. 3. F. I 31, 98 und 244.)

Vorarlberg

Bregenz, Pfarrkirche.

In der St. Michaelskapelle Reste figuraler und ornamentaler Malerei. Konnten nicht erhalten bleiben. Es wurde jedoch eine faksimilemäßige Aufnahme derselben angeordnet. (Berichterstatter: Konserv. HÄRTENBERGER. Vgl. M. 3. F. II 108 und 318.)

Zeit um 1600.

Böhmen

Budweis, Marienkirche.

In einem Bogenfelde des Kreuzganges ein Votivbild. (Berichterstatter: Konserv. BRANIŠ. Vgl. M. 3. F. III 155 und 187.)

Prag, fürstbischöfliche Residenz.

An der Fassade des linksseitigen Gebäudetraktes im ersten Hof, in der Höhe des ersten Stockwerkes Sgraffiti mit der Darstellung der Jakobsleiter, ferner eines Bären mit einem Schweinchen. (Berichterstatter: Konserv. VOMÁČKA. Vgl. M. 3. F. II 99.)

Küstenland

Görz, Dom.

An der Eingangswand der Sakristei eine Darstellung der Krönung Mariae. (Berichterstatter: Hofrat RIEGL. Restaurator: HANS VIERTELBERGER. Vgl. M. 3. F. III 136 und 305; IV 34 und 228; V 66*.)

Mähren

Startsch, Pfarrkirche.

Am Turm ein Zifferblatt in Sgraffitotechnik aus dem Jahre 1597. (Berichterstatter: Konserv. STERZ. Vgl. M. 3. F. I 356.)

Trebitsch, Karlsplatz 46.

Zwischen den Fenstern Sgraffiti, darstellend Maria mit Kind und das Opfer Isaaks. Unter dem Dache ein Jagdfries. (Berichterstatter: Konserv. STERZ. Vgl. M. 3. F. I 196.)

XVII. Jahrhundert

Böhmen

Kardasch-Rečic, Kirche.

Schlecht erhaltener, al secco gemalter jesuitischer Gemäldezyklus, darstellend Szenen aus der

Passion und Anderes. Die Figuren sind zeichnerisch, der landschaftliche Hintergrund ist malerisch ausgeführt. Die Apostel tragen die Zeittracht. Entstehungsjahr 1641. Nur das beste Bild mit den Figuren der hl. Ignatus und Franz Xaver konnte erhalten bleiben, das übrige wurde übertüncht. (Berichterstatter: Dr. Vinzenz Kramář. Vgl. M. 3. F. IV 247 und 329.)

Kärnten

Baldramsdorf, Pfarrkirche.

Auf der rechten Seite des Presbyteriums die Darstellung einer Kreuzigung und das Epitaph eines Pfarrers. Malereien lokalen Charakters, aber von lokalgeschichtlichem Wert. (Berichterstatter: Konserv. Grösser und Dr. Paul Hauser. Vgl. M. 3. F. V 205*.)

Mähren

Hochwald, Burgruine.

In der ehemaligen gotischen Kapelle des Hochschlosses ein Madonnenbild zwischen den hl. Johannes und Andreas. Aus dem Jahre 1614. (Berichterstatter: Konserv. Rosmael. Vgl. M. 3. F. II 303.)

Tirol

Obermais, St. Georgskirche.

An der Westwand die Figur des hl. Georg. (Berichterstatter: Konserv. Mazegger. Vgl. M. 3. F. III 313.)

XVIII. Jahrhundert

Böhmen

Böhmisch Skalitz, Pfarrkirche.

In der Gruftkapelle eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Wurde bereits früher übermalt und entbehrt eines kunsthistorischen Wertes. (Berichterstatter: Konserv. Pippich. Vgl. M. 3. F. IV. 408 und 441; V 64*.)

Koči, Filialkirche.

An den Wänden des Schiffes lebensgroße Heiligenfiguren. An einer die Jahreszahl 1743. (Berichterstatter: Karl Lamika und Korresp. Diviš. Vgl. M. 3. F. I 290.)

Parduhitz, Kirche zur schmerzhaften Muttergottes.

In den neun Kassetten des Kuppelgewölbes über dem Schiff al secco ausgeführte Gemälde mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und Engelsfiguren, welche die Leidenswerkzeuge halten. Wurden schlecht restauriert. (Berichterstatter: Korresp. Diviš und Konserv. Dvořák. Restaurator Johann Urban. Vgl. M. 3. F. II 343 und 382.)

Pouchow, Pfarrkirche.

Hinter dem Altare ein Gemälde des Apostels Paulus bei den Ephesern aus dem Jahre 1780. Gehört einer ganzen Gruppe von Malereien ähnlichen Charakters in der Umgebung von Königgrätz an. Wurde befriedigend restauriert. (Berichterstatter: Konserv. Pippich Restaurator: Maler Matouš. Vgl. M. 3. F. I 26 und 341.)

Mähren

Neutitschein, hl. Kreuzkapelle am ehemaligen Friedhofe.

An der Westmauer Figuren von Kirchenvätern aus dem Jahre 1757. Ließen sich nicht erhalten. (Berichterstatter: Konserv. Rosmael. Vgl. M. 3. F. II 303; III 189.

Niederösterreich

Imbach, Klosterhof.

An einer Mauer die Figur eines Crucifixus. Vollständige Bloßlegung angeregt. (Berichterstatter: Korresp. Pichler. Vgl. M. 3. F. V 120.)

Kirchberg am Walde, Pfarrkirche.

Am Bogenfelde des Triumphbogens eine Kreuzigungsgruppe, mit der Signatur $\frac{\text{K}}{1711}$. (Berichterstatter: Konserv. Hammerl Vgl. M. 3. F. IV 118 und 363.)

Wien, XIX Sieveringerstraße 170.

An der Fassade Malereien, welche ein Schloß, eine Sonnenuhr und Christus mit der Samariterin darstellen. (Berichterstatter: Professor Dvořák. Vgl. M. 3. F. IV 251.)

Oberösterreich

Steyr, Berggasse Lang'sches Haus.

Im Keller ein Fresko der Kreuzigung von Georg Morser. (Berichterstatter: Konservator Schmiedel. Vgl. M. 3 F. II 68.)

Paul Haussa

NOTIZEN

Ein Memorandum der „Wiener Bauhütte"

Die „Wiener Bauhütte" hat im Oktober d. J. an Seine Exzellenz den Herrn Unterrichtsminister ein Memorandum gerichtet, dessen die Forderungen der modernen Denkmalpflege behandelnden Teil wir im folgenden abdrucken. Die seit beinahe einem halben Jahrhundert bestehende Architektenvereinigung tritt da mit einem jugendlichen Feuereifer für die moderne Auffassung des Denkmalschutzes ein, wohl der beste Beweis dafür, daß diese Auffassung heute nicht nur ein akademisches Postulat bildet, sondern ein mächtiger Faktor auch im modernen Kunstleben geworden ist, der uns den alten doktrinären Historismus als eine längst überwundene Vergangenheit erscheinen läßt, der aber auch den traditionslosen architektonischen Materialismus durch tatsächliche Kunst und Kulturkontinuitäten zu ersetzen bestrebt ist. Doch lassen wir das Memorandum reden:

„Die Architektenvereinigung ‚Wiener Bauhütte' hat in ihrer Sitzung vom 2. d. M. beschlossen, Eurer Exzellenz für das durch den Erlaß an die Staatsgewerbeschulen bestätigte warme Interesse für die Erhaltung der bodenständigen Kunst den ehrfurchtsvollen Dank auszusprechen und Eure Exzellenz hierzu ganz ergebenst zu beglückwünschen.

Indem wir im Auftrage unserer Kollegen Eure Exzellenz hiervon verständigen, sprechen wir die Überzeugung aus, daß alle künstlerisch Empfindenden und die gesamte Architektenschaft mit uns eins ist, in dem Gefühl größter Genugtuung über die Entschiedenheit, mit welcher Euer Exzellenz den in den letzten Jahrzehnten zutage getretenen Mißständen entgegenzutreten sich entschlossen haben. Wir knüpfen an unseren Dank die Bitte, Euere Exzellenz geneigte Aufmerksamkeit auf einen Fall lenken zu dürfen, welcher im Sinne des eingangs erwähnten Erlasses dringender Abhilfe bedarf.

G . . . ., einem der interessantesten, künstlerisch wichtigsten Punkte Oberösterreichs, droht eine ernste Gefahr. Die dortige Gemeinde baut neben der berühmten Kirche und dem alten Klostergebäude (heute Strafanstalt) eine Volksschule in die bis heute glücklicherweise unberührt gebliebene Umgebung derselben. Der Bau der Volksschule wurde aus Anlaß des Regierungsjubiläums Seiner Majestät beschlossen und soll naturgemäß eine an diesen hohen Anlaß erinnernde Benennung erhalten. Das im ersten Stadium der Ausführung begriffene Projekt ist leider derart, daß es unbedingt als eine arge Schädigung der Erscheinung dieses schönen Punktes von der gesamten Künstlerschaft und gewiß auch von der ganzen gebildeten Welt empfunden werden muß.

Vieles ist geschehen, um diese Gefahr zu verhüten. Die maßgebenden Stellen wurden gerade noch zu rechter Zeit von berufener Seite auf die Unzukömmlichkeit aufmerksam gemacht. Die k. k. Bezirkshauptmannschaft in Steyr, die k. k. oberösterr. Statthalterei, die Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale und auch das hohe k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht selbst sind in nicht genug dankenswerter Weise gegen diese Anwendung gemeindeamtlicher Autorität, die wohl leider wie so oft durch keine Sachkenntnis getrübt wird, eingeschritten. Bis jetzt ist es aber noch nicht gelungen, das drohende Unglück von G . . . . abzuwenden. Wir erlauben uns ehrfurchtsvoll Eurer Exzellenz diese Angelegenheit dringendst zu unterbreiten und die Bitte daran zu knüpfen, allen zu Gebote stehenden Einfluß aufzubieten und diese arge Schädigung, da Gefahr in Verzug ist, in beschleunigter Form hintanzuhalten. Welcher Widerstand den Intentionen seitens der Gemeindeverwaltung entgegengebracht wird, wollen Euere Exzellenz aus dem Umstande ersehen, daß rechtzeitig von berufener Seite alle Umänderungspläne kostenlos zur Verfügung gestellt waren, mit der gleichzeitigen Sicherung vor jeder Kostenüberschreitung. Aber alle Bemühungen waren erfolglos und scheiterten an der Hartnäckigkeit und dem Eigensinn einzelner Gemeindefunktionäre. Eine ähnliche Art seitens der Künstlerschaft, fördernd für die heimische Bauweise zu wirken, hat namentlich in Süddeutschland vorzügliche Früchte gezeitigt.

Euere Exzellenz! Wir sind davon überzeugt, daß ähnliche Fälle, wie der von uns erwähnte, Eurer Exzellenz zu dem erwähnten Erlasse mit die Anregung

gaben. Wir glauben als Künstler die Legitimation zu besitzen, daran anknüpfend Eurer Exzellenz eine weitere Bitte vorzutragen. Lange genug haben wir alle zugesehen, wie Jahrzehnte hindurch eine Schönheit unserer Heimat um die andere verschwindet und wie der roheste Materialismus den Reiz der Erscheinung einzelner Orte unserer lieben Heimat in frivolster Weise vernichtet. Das Streben nach Schaffung neuer und voller Werte der Baukunst im modernen Sinne darf uns nicht die große Verantwortung geringer gelten lassen, die Werke vergangener Zeiten, an denen wir Gott sei Dank so reich sind, zu erhalten. Es muß endlich einmal festgelegt werden, daß alle diese Schätze nicht Eigentum derjenigen sind, denen der Zufall einer Wahl die Leitung des Gemeindewesens vorübergehend anvertraut hat; die Schönheiten unseres Vaterlandes sind gemeinsames Eigentum von uns allen. Wir sind stolz darauf, in unserer Heimat wahre Perlen der Baukunst zu besitzen und Städte unser zu nennen, die vermöge ihrer unvergleichlich reizvollen Erscheinung Kunstbegeisterte aus der ganzen Welt anziehen. Wir denken vor allem an Salzburg, Prag und so viele andere Städte unserer Provinzen. Diese Schönheiten zu lieben und zu schützen, mit aller Sorgfalt darüber zu wachen, daß ihnen kein Abbruch geschieht, ist nicht nur unser Recht, sondern unsere Pflicht, ist nicht nur Recht und Pflicht eines jeden einzelnen, der für sie Verständnis und Herz hat, sondern auch Recht und Pflicht der Staatsverwaltung. Was wir heute anregen, ist im Deutschen Reiche schon längst empfunden worden. Und dort bestehen Gesetze, welche den Rohbau mit den liebenswürdigsten Erscheinungen einer Baukunst vergangener Zeiten möglich machen.

In Deutschland sind heute brutale Eingriffe in die als Gemeingut betrachteten Schätze alter Baukunst unmöglich. Wir müssen neidvollen Herzens und mit Trauer zusehen, wie im Gegensatze zu Deutschland so wenig geschieht, um die Schönheiten unserer Heimat zu erhalten, die immer noch willkürlichen, unverständigen Eingriffen fast schutzlos ausgesetzt sind. Gewiß hat die Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale Österreichs unschätzbare Verdienste, aber sie hat nicht die Macht, der Unvernunft an allen Orten zu begegnen. Auch beschränkte sie sich bisher naturgemäß auf die Erhaltung von Denkmälern, die durch ihren künstlerischen Wert oder ihre historische Bedeutung hervorragen. Uns handelt es sich aber heute um den Schutz der ganzen Erscheinung unserer heimatlichen Orte, um die Erhaltung des Zaubers, der von ihnen ausgeht, und der traulichen und schlichten Eigenart, durch die sie auf das Gemüt wirken. Es ist dringend notwendig, eine Institution zu schaffen, welche ihr Hauptaugenmerk auf die Erhaltung dieser Schönheit richten muß und es ist dringend notwendig, Gesetze zu schaffen, welche dieser Institution auch die Machtmittel leihen, um dem Unverstand zu begegnen. Diese Notwendigkeit ist längst erkannt, aber bei uns noch nicht in die Tat umgesetzt. Daß solche Gesetze nicht als Zwang empfunden werden, sondern daß sie geradezu erzieherisch wirken, dafür bietet Deutschland heute ein glänzendes Zeugnis. Dort ist die Empfindung für die heimatliche Schönheit dem Volke in Fleisch und Blut übergegangen. Jeder Deutsche ist sich des Wertes seiner heimatlichen Bauschätze bewußt und ist stolz darauf, daß er sie beschirmen kann. Dort finden wir den künstlerischen Patriotismus in der edelsten Bedeutung und wir sehen einen Opfermut jedes einzelnen Bürgers, den wir in Österreich auf einzelne hervorragende Kunstfreunde beschränkt sehen. Im allgemeinen sind wir gewöhnt, händeringend zuzusehen, wie die trauten, schlichten Erscheinungen in unseren Provinzstädten zerstört werden, wie Kunstschätze unbeachtet ins Ausland wandern, die für uns zu erhalten ein dringendes Gebot wären. Das alles erheischt die Schaffung eines Gesetzes zur Hintanhaltung derartiger Verbrechen."

Über ein Bild im Stifte Göttweig

Eine der Aufgaben der Kunsttopographie, deren erster Band soeben erschienen ist, besteht darin, wenig gekannte Kunstwerke in die wissenschaftliche Diskussion zu bringen und durch ihre Veröffentlichung in Wort und Bild der Detailforschung reiches Material zu bieten. So sei es auch dem Bearbeiter des Bandes Krems gestattet, eine Beobachtung über ein dort abgebildetes Tafelgemälde vorzubringen, die er erst nach Abschluß jenes Bandes gemacht hat.

Das Bild Nr. 4 der Gemäldegalerie des Stiftes Göttweig (Kunsttopographie S. 507, Fig. 398), die Marter des hl. Erasmus darstellend, ist eine fast genaue Kopie eines Cranachschen Holzschnittes von 1506 (B. 59, Schuchardt 73, reproduziert in der von F. Lippmann herausgegebenen Sammlung von Nachbildungen von Cranachs vorzüglichsten Holzschnitten, Berlin 1895, 4); die Komposition ist auf dem Bild etwas zusammengedrängt, so daß zwei Figuren des Holzschnittes entfallen, sonst ist die Übereinstimmung eine vollständige. Diese Feststellung ist aus zwei Gründen nicht unrichtig. Erstens ist es ein Beispiel, wie nachhaltig Cranachs Frühwerke in Österreich, ihrem natürlichen Boden, nachgewirkt haben: denn

das Bild ist seiner Malweise nach um 1520 entstanden, greift aber auf ein wesentlich früheres Werk des Meisters zurück. In ähnlicher Weise geht ein kleines Bild der Kreuzigung Christi im Neukloster in Wiener-Neustadt von zirka 1520 auf Cranachs Jugendbilder desselben Gegenstandes zurück. Komposition und mehrere Figuren stimmen mit dem zuerst von Dörnhöffer in diesem Jahrbuche (1904) publizierten Bilde des Wiener Schottenstiftes überein, der rechte Schächer mit der Kreuzigung in Schleißheim.

In weiterer Hinsicht ist die Übertragung der Komposition durch ein Werk der Graphik zu beachten. Gerade in der breiten, handwerksmäßig geübten Provinzkunst haben Holzschnitte und Kupferstiche als Vermittler von Kompositionen und einzelnen Formen eine eminent wichtige Rolle gespielt. Auch in dem beschränkten Landstriche, den der erste Band der Kunsttopographie behandelt, ist mehrmals Gelegenheit, das zu beobachten: Bei den Tafeln des Maria-Laacher Flügelaltars wurden Schongauersche Stiche benutzt (Kunsttopographie S. 274), ebenso bei den aus S. Michael stammenden ornamentalen Bildern im Kremser Museum (a. a. O. S. 244); ein analoges Beispiel aus der Barockzeit sind die Reliefs in der Vorhalle der Dürnsteiner Kirche (a. a. O. 101 f.). Der praktischen Verwendung des Ornamentstiches der deutschen Renaissance wird in einem neuen Buche nachgegangen (Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance, Straßburg 1907), eine systematische Untersuchung über die Benutzung der figuralen Stiche würde sich nicht weniger lohnen. Hans Tietze

Das Grabdenkmal des Grafen J. B. Verdenberg in der Michaelerkirche in Wien

Dr. Karl Lind stellt in seinem Aufsatze „Die St. Michaelskirche zu Wien" (Mitteilungen des Altertumsvereines, B. 3) folgendes über die Verdenbergsche Kapelle in der Michaelerkirche zusammen: (S. 14) „Im Jahre 1620 ließ die Familie des Grafen von Verdenberg die links vom Hochaltar befindliche Seitenapsis, den Heiligen Georg und Erasmus geweiht, welche wahrscheinlich bis zu dieser Zeit ihre ursprüngliche Form erhalten hatte, in der jetzigen Gestalt erbauen, darinnen den Altar zur Geburt Christi errichten und die darunter befindliche Gruft zum Erbbegräbnis bestimmen." Auf S. 37 folgt dann die Beschreibung des in der Kapelle an der linken (nördlichen) Seitenwand angebrachten Grabdenkmals, das laut Inschrift 1643 von dem Grafen Johann Baptist Verdenberg[1]) errichtet wurde.

Das Denkmal, ein Wandgrab, besteht aus einem Marmoranbau und in diesem eingelassenen gegossenen Teilen. Über dem seichten umlaufenden Sockel stehen zwei Voluten auf, die eine Inschrifttafel flankieren. Die Form dieser Voluten ist äußerst kompliziert: sie sind unten nach vorn eingerollt und durch ein durchgezogenes Band zusammengeheftet; oben aber nach hinten zu eingerollt, in dem der vordere Teil eine geometrisch stilisierte Gesichtsmaske zeigt. Aus dem Munde der Maske ziehen sich zwei Stoffstreifen nach den eingerollten Seitenteilen der Volute zu; in dem zurückliegenden Teile der Volute ist ein Cherubsköpfchen angebracht, dessen Flügelspitzen unten mit eingerollt sind und das, ein wenig geneigt, das Kinn der vorspringenden Maske zu stützen scheint. So inhaltsüberreich das Zierbild auch geformt ist, so ordnet es sich doch in seiner feinen Modellierung dem Gesamtganzen unaufdringlich unter. Die Inschrifttafel ist in Erz gegossen und in eine einfache rechteckige Rahmung mit Ohren eingefügt. Über den Voluten stehen von profiliertem Gesims eingefaßte Postamente, die sich an der Vorderseite in glatten ovalen Schilden ausbauchen; zwischen ihnen ein mit Kehlen und Simsen gegliederter Sarkophag. Über den Postamenten stehen die Säulen, deren Kapitäle, mit Cherubsköpfchen und Festons geschmückt sind und die über kurzen Kämpfern den stark ausladenden, von einem rechteckigen Aufsatz durchbrochenen Giebel tragen. Engelputten mit Inschriftschilden sitzen aufrecht auf den schiefen Giebelarmen. Im Aufsatz ist ein Bronzerelief, dessen Ecken breit abgeschrägt sind und das die Krönung Mariens darstellt; ein etwas schwächer ausladender, gleichfalls gebrochener Segmentgiebel schließt die Komposition nach oben zu ab.

Zwischen den Säulen des Mittelteiles ist ein weiteres hohes Bronzerelief eingelassen, das zwischen naturalistisch gebildeten Wolken mit den Gesichtern der Sonne und des Mondes ein hohes Kruzifix zeigt, vor dem der Stifter und seine Gemahlin, beschirmt von ihren hl. Namenspatronen, knien.

Die Hauptglieder des Aufbaues setzen sich seitlich durch schwächer aufgetragene perspektivische

[1]) „Vivens mortalitatis memor Joannes Baptista .... Comes de Verdenberg .... hoc sibi familiaeq corpusculo cineri monumentum fieri fecit. Anno .... MDCXLIII." Die Inschrift ist in extenso bei Lind und Bergmann „Medaillen auf berühmte Männer des österreichischen Kaiserstaates vom XVI. bis XIX. Jh.", der neben zahlreichen historischen Notizen über Graf J. B. Verdenberg, gleichfalls eine Beschreibung seines Grabdenkmals bringt (II., 345—357).

Wiederholungen fort; eine dritte Silhouette der Säule wird durch das abschließende Zierglied, Cherubsköpfe ober Rollwerkvolute mit Frochtbukett ersetzt.



Fig. 12 Das Grabdenkmal des Grafen J B. Verdenberg

In dem fideikommissarischen Archive des herzoglich Ratibor'schen Schlosses Grafenegg in Niederösterreich befindet sich ein „Gioroale" des Grafen Johann Baptist Verdenberg, das eine Ergänzung obiger Notizen gestattet. Im folgenden sind die in Betraebt kommenden Anfzeichnungen zusammengestellt.

(1627) Dises Jar habe Ich mein Capellen zu Wienn in der Pfarr Kirchen bey St. Michaeln, an Jetzo denen Herrn Patribus Bernabitis zuegehörig zu bauen angefangen Und Aono 1629 zu Ende November mit Gottes Hilff absolviert. Alda auch die Grufft uod mein und der meinigen begrebous ist. und costet mich dise Capelle, zu bauen und zu zieren In allen so vill Ich aufgeschriben (Habe aber wegen meines getragenen Ambts occupationen vill gelt posten nicht notiert) Über die 8000 fl

1643 April 17. Habe Ich mit Maister Spaz Bilthaurn und Burgern zu Linz wegen Machung meines Epitaphij in meio Capeln bey St. Michaeln zu Wienn accordiert und gebe demselben zu Verfertig. auf Wienn zu liffern unnd aufzurichten und zu setzen vermög spanzettel (datiert Linz d. 30. Martii 1643) in Gelt 900 fl und Leuttkauff ein Fass Wein v. 10 Eimer. Item so habe Ich absonderlich mitt Hans Jacob Parnberger, burgern und Silber Handlern zu Augspurg auch Wegen der stuckh so in das Epitaphium von Metall od. Messing, gemacht werden soll, nach Inhalt des Abrias vermög aufgericht Spanzettel (datiert Linz in ostermarckht) accordiert per 950 fl. Und ist selbst schuldig auf Wieno zu lifern.

1643 April 19. Habe Ich dem Hans Jacob Parnberger, die in dem Wegen des Epitaphij aufgerichten Spanzettl (benennten) drey hundert Guld. mit 100 Ducaten in specie bezalt Id est 800 fl

1643 April 20. Item dem Maller so mir wegen meines Epitaphij etlich abriß gemacht geben . . 18 fl

1643 Mai 1. Den Ersten ditts Habe Ich dem Maister Johann Spaz burgern ond Bildthaurn zu Linz, auf die verdingte arbeitt wegen des Epitaphij in abschlag erlegt und bezalt, wie dan solches auf die Spanzettl aufgemerkt und abgeschriben 200 fl

1643 Mai 16. Habe Ich dem Maister Jacob Allio paumeistern zu Linz wegen seiner Meines Epitaphij halber gehabter Mühe geschenckht und bey den pflegern zu Peurbach angeschafft 45 fl

1643 September 25. Den 25. diss. Habe Ich auf Anhalten des M. Spazzan wegen meioes Epitapbij an den Sipper auf Peurbach ordinanz geben (dass) Er Ime a conto geben solle . . . . 150 fl

Und absonderlich habe Ich Im in par . . . 8 fl geben Und auf die Spanzettl geschrieben.

1644 September. Dem Warnberg wegen meines Epitaphij a conto bezahlt . . . . 400 fl

1647 Juni 29. Der Warnberger silberhandler in Augspurg hat mein mit Ihm anverdingtes Epithavium alhier eingelifert, derentweg hab Ich Ihme seineß außstandts halber ein gschäfftl an meine officir zu Peuerbach nach volgends Inhalts geben.

(Eine weitere Eintragung meldet, daß die Bezahlung am 2. Juli erfolgte.)

Bis zu des Grafen Tode am 15. bis 16. September 1648[1]) erfolgt über das Grabmal keine weitere Erwähnung. Trotz des reichen Materials, das uns so zur Geschichte des Denkmals erhalten ist, bleibt noch einiges dunkel. Über die angeführten Personen mögen vor allem einige Materialien beigebracht werden, die nicht im entferntesten den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, die aber immerhin einiges zur Kenntnis ihrer künstlerischen Stellung beitragen werden.

Der Name des Augsburger „Juheliers" Wahrenberger oder Warnberg findet sich wiederholt in den Gedenkbüchern des XVII. Jhs.[2]) und noch 1685 bekommt ein Abraham Warnberg, wohl ein Verwandter des oben genannten, Zahlungen für gelieferte Silberwaren und Kleinodien. In den im Monatsblatt des Altertumsvereines 1897 enthaltenen Klosterneuburger Regesten ist gleichfalls 1662 (S. 131) am 24. November eine Zahlung von 166 fl. enthalten, die an Hans Jacob Waremberg Handelsmann für „eine silberne vergulte und getribene Kandl" geleistet wurde; dieser mag auch mit dem Gießer des Verdenbergschen Reliefs identisch sein. Bei Johann Spaz ist die Frage komplizierter; es gibt nämlich einen Johann Peter und einen Johann Baptist Spaz, die beide fast gleichzeitig in Linz gearbeitet haben. Doch mag es sich um Johann Baptist Spaz handeln, der bei CZERNY (Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, Linz 1886, S. 102) bereits 1631 Zahlungen empfängt, während Johann Peter Spatz „in Linz" erst 1660 genannt wird. Letzterer muß wohl von dem bei HAJDECKI[3]) genannten Wiener Künstler auseinandergehalten werden; er dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit mit jenem „Johann Peter Spätz"[4]) „burgerlichen Bildthauer in Linz" zu identifizieren sein, der für die Karmeliterkirche zu Regensburg „einen hohen marmorstainern Altar, ein Tabernaeul, Antipendium, eine Capellen und das Pflaster im Chor" im Auftrage Kaiser Leopolds I. verfertigte, deren Bezahlung — 11.150 fl. — sich in jährlichen 500 fl.-Raten bis zum Ende des Jahrhunderts durch die Gedenkbücher hinzieht. Bei HAJDECKI (a. a. O.; S. 80) wird auch ein Johann Baptist Spätz genannt, der 1629 als Maurer in Krems erscheint.

Über einen Baumeister Jakob Allio in Linz ist mir nichts bekannt; HAJDECKI (a. a. O., S. 12 Tafel) nennt einen Jakob Allio, der aber erst 1647 geboren wurde. Doch unter den genannten Künstlern dürfte dieser unser größtes Interesse verdienen, da meines Erachtens der Entwurf zu dem Denkmal von seiner Hand stammt. Der ungenannte Maler kommt dafür kaum in Frage; er wird wohl nur die „etlichen abriß" gemacht haben, nach denen der Silberhandler in Augsburg gearbeitet hat; dafür spricht die geringe Summe, die er erhielt. Daß der Entwurf zu dieser vorwiegend plastischen Arbeit von einem der Ausführung fernstehenden Architekten herrührt, braucht uns nicht wunderzunehmen, da ja z. B. auch Fischer von Erlach derartige Arbeiten wiederholt ausführte.

E. TIETZE-CONRAT

Die Verbauung des Karlsplatzes in Wien

Seit vielen Jahren ist keine Kunstfrage, welche mit einem alten Denkmale der Kunst zusammenhängt, so eifrig diskutiert worden, wie in der letzten Zeit die Frage der Verbauung des Karlsplatzes. Wie den meisten unserer Leser bekannt sein dürfte, ist vor der Karlskirche durch die Überwölbung der Wien ein großer Platz entstanden, der teilweise und zwar nicht überall in der glücklichsten Weise bereits von Neubauten umgeben ist und dessen weitere Verbauung durch den projektierten Neubau des städtischen Museums erfolgen sollte. Zunächst beschäftigte sich die Diskussion mit den Projekten, welche für diesen Musealbau aufgestellt wurden, eine Diskussion, die in dem Kampfe heutiger Kunstströmungen ihren Ursprung hatte. Neben dieser eigentlichen Kunstfrage, die ja heute als abgeschlossen betrachtet werden kann, erhoben sich jedoch auch Bedenken, ob es überhaupt ratsam wäre, neben der Karlskirche einen Musealbau der projektierten Art aufzuführen, der ja wesentlich auch die Erscheinung der Karlskirche beeinflussen müßte, da das in deren Nähe ausgeführte monumentale Gebäude mit dem Denkmale konkurrieren und überdies einige noch offene Ausblicke auf die Kirche für immer schließen

[1]) BERGMANN, a. a. O.

[2]) Reichsfinanzarchiv.

[3]) ALEXANDER HAJDECKI, „Die Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien", Mitteilungen des Altertumsvereines 1906.

[4]) Über die Schreibart dieses Namens vgl. HAJDECKI a. a. O., S. 75.

würde. Wir wollen hier, wo die Fragen mit historischer Objektivität betrachtet werden sollen, nicht die Gründe oder Gegengründe für diese oder jene Lösung erörtern, sondern nur die allgemeinen Gesichtspunkte hervorheben, auf die sich die verschiedenen Meinungen zurückführen lassen. Es sind ihrer drei, von welchen sich zwei insofern zusammenfassen lassen, als sie die architektonische Schließung und Ausgestaltung des Platzes als notwendig und wünschenswert ansehen.

1. Die Vertreter der ersten Anschauung stehen auf dem Standpunkte (bewußt oder unbewußt), daß im Anschlusse an eine weitausgreifende, grandiose und ganz moderne Ausgestaltung des großen Platzes in dem projektierten Museum ein dem Baue des Fischer von Erlach ebenbürtiges Werk der modernen Architektur entstehen soll, wobei es dessen Schöpfer zu überlassen wäre, das Verhältnis zur Karlskirche in befriedigender Weise zu lösen. Die Karlskirche soll also nach diesem Gesichtspunkte in ein ganz neues Stadtbild eingefügt werden, ähnlich wie man zuweilen in der barocken Kunst einen gotischen Teil in einen neuen Prunkbau eingefügt hat.

2. Die Vertreter einer anderen Anschauung stehen auf dem Standpunkte, daß zwar die architektonische Umgestaltung und Schließung des Platzes wünschenswert sei, doch nur derart und zu dem Zwecke vorgenommen werden dürfe, daß sie eine Erhöhung der jetzigen Wirkung der Karlskirche durch die Regulierung der Umgebung zur Folge hätte.

3. Die dritte Anschauung geht dahin, daß vor allem die jetzige Wirkung der Karlskirche nicht tangiert werden darf und eine architektonische Ausgestaltung des Karlsplatzes nur dann zulässig wäre, wenn dadurch diese Wirkung keine Veränderung erfahren würde.

Historisch genommen müßte der zweite Gesichtspunkt zuerst genannt werden, denn er entspricht Anschauungen, die am weitesten zurückliegen und deren allgemeiner Inhalt in der Überzeugung bestand, daß es die Aufgabe der Denkmalpflege sei, durch geeignete Umgestaltungen eines Denkmales oder der Umgebung eines Denkmales dessen Wirkung zu erhöhen.

An zweiter Stelle wäre dann in der chronologischen Reihenfolge der ideellen Entstehung nach die erstgenannte Anschauung zu nennen, die auf einer bestimmten Strömung in der modernen Architektur beruht und von der Überzeugung ausgeht, daß ein ganz neuer architektonischer Stil geschaffen werden kann, wenn man ohne Rücksicht auf die Tradition neue technische Prämissen zum künstlerischen Ausdruck des architektonischen Schaffens umwertet. Es ist eine logische (wenn auch vielleicht unausgesprochene) Folgerung, daß im Rahmen einer einheitlichen, dieser ganz neuen Kunst entsprechenden Platzlösung ein alter Bau nur ein Begleitungsmoment sein könnte.

In der dritten Anschauung berührt sich eine andere moderne, elementar anwachsende Kunstströmung mit neuen Anschauungen der Denkmalpflege. Diese neueste Richtung in der modernen Architektur, die von England und Belgien ausgeht und in Deutschland immer mehr Boden gewinnt, beruht auf der Überzeugung, daß eine neue Architektur sich wohl von jedem immitierenden Historismus fernhalten und eine neue, den modernen technischen Voraussetzungen und dem modernen formalen Empfinden entsprechende Bewältigung der architektonischen Probleme anstreben muß, dabei aber nicht ganz darauf verzichten darf, was als ein Vermächtnis der alten künstlerischen Kultur angesehen werden kann und besonders dort, wo es sich darum handelt, im Rahmen alter künstlerischen Kultur Neues zu schaffen, das Neue sich dem historisch gewordenen Gesamtbilde zu unterordnen hat. Es muß wohl nicht ausgeführt werden, wie nahe diese Richtung den neuen Anschauungen der Denkmalpflege steht, die es als eine ihrer Hauptaufgaben betrachtet, die überlieferte dokumentarische Bedeutung der Denkmale für die Geschichte der künstlerischen Kultur und deren im Laufe der Zeiten entstandene Wirkung als Quelle modern künstlerischer Sensationen möglichst unberührt und unverändert zu erhalten.

M. D.